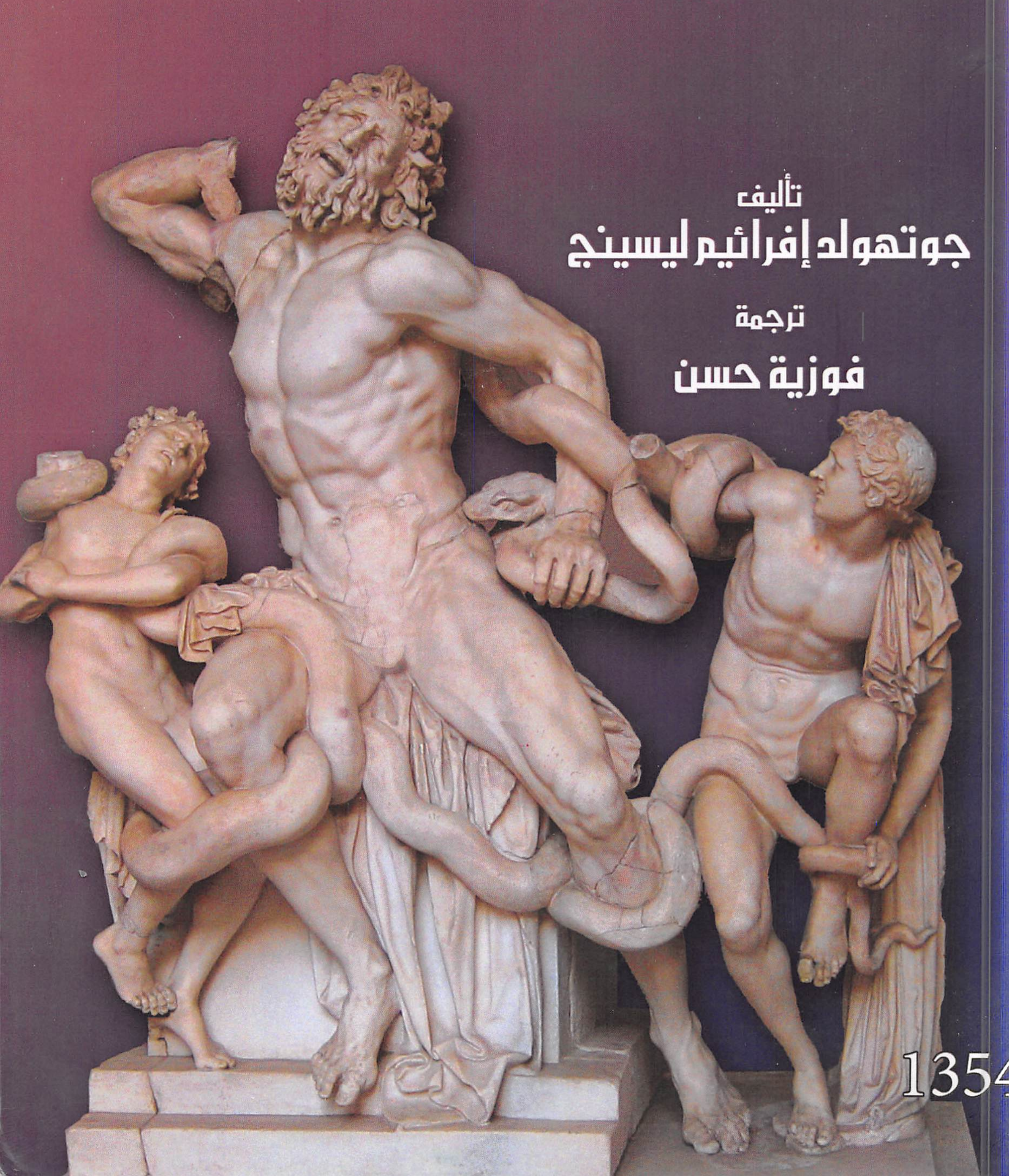
المركز القومى للترجمة

لاؤوكون

تأليف
جوتهولد إفرائيم ليسينج
ترجمة
فوزية حسن



1354



إذا وضع الله الحقيقة كاملة فى كفه اليمنى،
ووضع الدافع والحافز للبحث عنها فى كفه اليسرى،
حتى إن قابلتنى العثرات وجعلتنى أضلُ، أو ظل الكثير من هذه الحقيقة
مبهمًا وغامضًا بالنسبة إلىَّ، فإنه يأمرنى قائلاً:
"ابحث، واختر !"

هذا يجعلنى أنحنى وأقول فى خجل شديد: "يا إلهى سامحنى !
إنك أنت وحدك الذى يعرف الحقيقة المطلقة"

إن هدف ليسينج من كتابة هذا المجلد هو البحث عن الحقيقة المطلقة، وتفنيد التصور الخاطئ الذى أخضع كلاً من الشعر والفن المصور إلى المعايير الجمالية نفسها. ويصرح ليسينج بأنه يرغب فى تناول هذه المفاهيم التى لا أساس لها من الصحة والتى يجب تصحيحها.

ويعتقد ليسينج أنه اكتشف العديد من الآراء المغلوطة ولاحظ الارتباك الناتج عن تداخل النظريات فى بعضها بعضًا حول هذين الفنين من خلال تعمقه فى سلسلة من القراءات حول التطور المنهجى للمعايير الفنية والأسس العامة؛ فقام ليسينج بدراسة أعمال السابقين والمعاصرين له سواء فى الفن المصور أو فى فن الشعر، فند ليسينج تصورات واجتهادات بعض الكتَّاب والفلاسفة القدماء والمعاصرين له أيضًا، واستشهد بآراء الكثير من الفلاسفة والفنانين حول هذه الأطر، ويؤكد أنه يجب التعامل مع كل فن من هذين الفنين على أنه فرع مستقل وقائم بذاته، رغم اشتراكهما فى بعض العناصر الأساسية مثل المعايير الجمالية التى تشكل حجر الزاوية فى كل من هذين الفنين.

إن هذا المجلد يعد بمثابة رحلة فى تاريخ الفنون القديمة عبر قرون عديدة تمتد إلى ستمائة عام قبل الميلاد، ومن خلال الأمثلة التى يسوقها ليسينج يشعر المرء بالتقارب الفكرى بين الثقافتين المصرية واليونانية القديمتين.

لاؤوكـــون

المركز القومى للترجمة

إشراف: جابر عصفور

- العدد : 1354
- لاؤوكون
- جوتهولد إفرائيم ليسينج
- فوزية حسن
- الطبعة الأولى 2009

هذه ترجمة كتاب:

Laokoon

Gotthold Ephraim Lessing

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ - ٢٧٣٥٤٥٢٦ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤

El Gabalaya St. , Opera House, El Gezir, Cairo

Tel.: 27354524 – 27354526 Fax: 27354554

لاؤوكون

تـــأليف: جوتهولد إفرائيم ليسينج

ترجمـــة: فوزيــــــة حـــــسن



2009

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

ليسينج، جوتهولد إفرائيم
لاؤوكون / تأليف: جوتهولد إفرائيم ليسينج ،
ترجمة: فوزية حسن
ط ١ - القاهرة : المركز القومى للترجمة ، ٢٠٠٩ .
٦٦٤ ص ، ٢٤ سم ؛
١ - الأدب الألمانى
(أ) حسن، فوزية (مترجم)
٢ - العنوان ٨٣٠

رقم الإيداع : ٢٠٤٧٦ / ٢٠٠٩
الترقيم الدولى : I.S.B.N - 978 - 977- 479 - 626 -3
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

إذا وضع الله الحقيقة كاملة في كفه الأيمن، ووضع الدافع والحافز للبحث عنها في كفه الأيسر، حتى إن قابلتني العثرات، وجعلتني أضلُ. أو ظل الكثير من هذه الحقيقة مبهمًا وغامضًا بالنسبة إليّ، فإنه يأمرني قائلاً:

"ابحث، واختر!"

هذا يجعلني أنحني وأقول في خجل شديد:

"يا إلهي سامحني!

إنك أنت وحدك الذي يعرف الحقيقة المطلقة".

(مقولة من عام ١٧٧٨)

المحتويات

الموضوع

إلى روح ليسينج

مقدمة المترجمة

هذا المجلد يعتبر من أهم المجلدات الفلسفية التي أبدعها الفكر الألماني على مر العصور. يحاول ليسينج هنا أن يحدد الخطوط العريضة التي يتشابه فيها الفن المصور مع الفن الشعري، ويؤكد السمات الأساسية الخاصة بكل فن منهما التي تميزه عن الفن الآخر. كما يتناول ليسينج آراء السابقين والكثير من الفلاسفة الذين تناولوا هذا الموضوع من قبله، ويفند أيضًا بالنقد والشرح والتحليل آراء بعضهم أمثال كل من الكونت كايلوس والسيد يوزيف سبنس أستاذ الأدب بجامعة أكسفورد والسيد ڤينكل مان الذي ينتقده بشدة لأنه يعتبر أن الكثير من آرائه مغلوطة وغير دقيقة، ويفعل ذلك بروح تملؤها الدعابة والمرح، وفي نهاية المجلد يعتذر لجمهور القراء وأيضًا للسيد ڤينكل مان على أنه ما كان باستطاعته أن يسكت على كل هذه الأخطاء التي وردت في كتاب السيد ڤينكل مان رغم اعتزازه الشديد بآرائه الفلسفية المتميزة.

يحاول ليسينج إيجاد العلاقة التي تربط بين فني الرسم والشعر من خلال موضوعات بعينها تناولتها الملاحم والأساطير ووجدت صداها في الفن الآخر، وعبّر عنها الفنانون في الرسم أو النحت. في هذا الصدد يُعتبر تمثال المجموعة لاؤوكون من أهم التماثيل التي تتبّع ليسينج نشأتها، وألقى الضوء على النحاتين الذين شيدوا هذه المجموعة في عصور مختلفة. كما حاول تأكيد الفروق التي حدثت عندما انتقلت الفكرة من الرسم إلى الفن الشعري أو العكس، لأن هناك من أيدوا فكرة أن قصة لاؤوكون كانت في الأساس شعرًا ثم اقتبسها الرسامون والنحاتون، وهناك البعض الآخر الذي يؤيد فكرة أنها نشأت أولاً في فن النحت ثم اقتبسها منهم

الشعراء. أما ليسينج فيؤيد من يعتقدون أن هذه الأسطورة ظهرت أولاً كأسطورة شفهية حتى قبل عصر الكتابة، ومن ثم انتقلت الفكرة من الفن الشعري إلى النحت، وجسدها الفنانون على الحجر.

وربما يكون العلم قد توصل في القرنين الأخيرين إلى حقائق لم يتمكن ليسينج ولا معاصروه من التوصل إليها، وبالتأكيد فإن العلماء والمتخصصين الذين جاءوا من بعده ربما يكونوا قد توصلوا الآن إلى النظريات التي تقلب بعض الحقائق التي توصل إليها ليسينج، واعتبرها حقائق لا جدال فيها رأسًا على عقب. لكن مع ذلك كله لا بد من أن أسجل انبهاري بهذا الفيلسوف العظيم الذي بحث في الموضوعات الشائكة والمستعصية على الحل في العصر الذي عاش فيه، لأنه حاول من منطلق البحث عن الحقيقة المجردة إيجاد الحلول التي بدت منطقية بالنسبة إليه، ولقد لفتت دقته الشديدة نظري، - هذا الباحث الدءوب- الحريص على توخي أقصي درجات الحذر في أثناء بحثه في الفنون القديمة. كما لفت نظري أيضًا جرأته في إبداء آرائه الصريحة في أعمال معاصرين له كتبوا أعمالهم ربما فقط من باب التباهي بمعلوماتهم لحصد الشهرة من وراء ذلك حتى، وإن جانبهم الصواب. كما لفت نظري أيضًا تواضعه الشديد حيث إنه يطلب من قرائه في مقدمة المجلد عدم النظر إلى هذه المجموعة من المقالات بعين الاحتقار، ولا أعرف بالضبط متى بدأ في كتابة هذا المجلد، وكم من الزمن استغرق البحث والتنقيب والغوص في أعماق الحضارة اليونانية القديمة، ولكن المعروف هو أن المجلد صدر لأول مرة في عام ١٧٦٦عندما كان ليسينج لم يبلغ السابعة والثلاثين من العمر.

ونظرًا لصعوبة هذا الموضوع، والشرح المجرد الذي وافانا به ليسينج عن تاريخ هذين الفنين، وضرب الأمثلة الكثيرة بشكل مجرد التي تعتبر معروفة بالنسبة إلى المثقفين من الأوربيين لأنهم ليسوا في حاجة إلى تخيل تمثال المجموعة لاؤوكون، أو تماثيل أخرى، لأن مثل هذه التماثيل تعتبر جزءًا من الثقافة،

والحضارة الأوروبيتين، وربما تكون هذه الثقافة في أطرها العامة معلومة بالنسبة إلينا نحن في الشرق أيضًا، ولكن ربما لا تكون واضحة بالنسبة إلى القارئ العادي، لذلك حرصت على أن أعد ملحقًا توضيحيًا في آخر هذا المجلد لكتابة نبذة عن الأسماء التي أشار إليها ليسينج في هذا المجلد، وسوف يتضمن أيضًا نبذة عن النقاد الذين اتفق أو اختلف معهم في الرأي، ولقد لاحظتُ أيضًا أن بعض الفلاسفة الذين ذُكروا هنا كانوا من المصريين الذين لم يكتبوا إلا باللغة اليونانية، وكان منهم من ترأس مكتبة الإسكندرية، وربما يكون من المفيد التعرف عليهم، وعلى ما كتبوا، وربما يمثل ذلك أيضًا نقطة مهمة في المجالات العلمية والبحثية في مصر والعالم العربي.

ولقد أرفق ليسينج الهوامش في نهاية كل صفحة، ولكنني أعتقد أنه من الأفضل وضعها في نهاية كل فصل لأسباب تقنية، وفضلتُ أيضًا عدم ترجمة أسماء المراجع، حتى يسهل على من يرغب في الاطلاع عليها في لغتها الأصلية أن يجدها في سهولة ويسر.

وأريد التنويه أيضًا إلى أنه نظرًا لأن هذا المجلد كُتب منذ أكثر من مائتين وخمسين عامًا، فكان لا بد من ترجمة بعض المصطلحات التي استخدمها ليسينج إلى اللغة المعاصرة حتى لا يحدث لبس، أو سوء فهم. فعلى سبيل المثال يكتب "قاضي الفن" عندما يقصد الإشارة إلى الناقد الفني، ويكتب كلمة "أرتيست" عندما يتكلم عن الرسامين، والنحاتين، وهناك العديد من الأمثلة التي لا حصر لها، وأعفي القارئ من أن أسردها هنا. كما أنني حاولت الحفاظ على أسلوبه قدر المستطاع، حتى وإن بدت بعض الجمل، والعبارات في اللغة العربية غير مألوفة أو ثقيلة الوقع على الأذن، فهذا ليس قصورًا في الترجمة، ولكنني أرغب في أن يتعرف القارئ على الأسلوب الأدبي الرائع الذي يكتب به ليسينج، والذي يصطبغ في كثير من الأحيان بلهجة تهكمية حادة، وأتمنى أن يستشفها القارئ من سياق النص.

لقد استغرقت ترجمة هذا المجلد أكثر من عامين من المتعة المؤلمة أو الألم الممتع بين شد وجذب بيني وبين ما يكتبه ليسينج، وعمليات حذف وإضافة وإعادة صياغة حتى تصبح جمل ليسينج في اللغة العربية مقبولة ومفهومة ومستساغة، وفكرت كثيرًا قبل نقل كل جملة من الألمانية إلى اللغة العربية، وربما لا تكمن الصعوبة في أن اللغة التي كتبها ليسينج هي اللغة التي تكلمها الشعب الألماني منذ أكثر من مائتين وخمسينُ عامًا، ولكن لأن ليسينج كان يكتب بطريقة مختلفة عن معاصريه من الفلاسفة والكتّاب، وكان يستخدم الصور البلاغية الرائعة التي لم تكن مألوفة حتى لمعاصريه من الشعراء.

أتمنى أن أكون قد قدمتُ للقارئ المصري والعربي عملاً مهمًا من كتب التراث الألمانية الذي ما زال يحظى باهتمام المتخصصين في الأدب الألماني في كل أنحاء العالم حتى يومنا هذا، وأيضًا لأنه لم تترجم من أعمال ليسينج القيمة والغزيرة إلى اللغة العربية سوى مسرحية "ناتان الحكيم وقصة الخواتم الثلاثة" التي ترجمتُها، ونُشرت في عام ٢٠٠٥ ضمن إصدارات المشروع القومي للترجمة رقم ٨٤٠.

وأخيرًا أرغب في التنويه إلى أن ليسينج استشهد بالعديد من الآراء في لغات مختلفة مثل اليونانية واللاتينية وكذلك الإنجليزية والفرنسية والإيطالية التي صاحبتها ترجمة باللغة الألمانية التي ترجمتُ أنا عنها هذه اللغات المختلفة، ولم يُذكر ولو مرة واحدة أسماء هؤلاء المترجمين الذين قاموا بترجمة هذه اللغات المختلفة إلى اللغة الألمانية، فربما يكون سقط سهوًا أسماء المترجمين أو ربما يكون ليسينج هو الذي قام بالترجمة بنفسه لأنه كان معروفًا عنه أنه يجيد عدة لغات، ويعمل مترجمًا أيضًا، أو ربما لم يكن من المألوف كتابة أسماء المترجمين في ذلك الوقت. كما أنوه إلى أنني التزمت بترجمة الفقرات المترجمة إلى الألمانية إلى اللغة العربية رغم التباين الذي لاحظته في ترجمة اللغتين الإنجليزية، والفرنسية.

فوزية حسن

الحدود الفاصلة

بين

فني الرسم والشعر

"إن الرسم والشعر يختلفان في الجوهر والمضمون وأيضًا في طريقة التنفيذ والعرض: بلوتارخ

مثلما حاز أهل أثينا على الشهرة في كل من الحكمة وقيادة الحروب."

مع شرح وتوضيح لوجهات نظر مختلفة في تاريخ الفنون القديمة.

تمهيد

إن أول من أيقن العلاقة بين الفن التشكيلي وفن الشعر، وحاول الربط بينهما ومقارنتهما بعضهما ببعض، كان رجلاً ذا حس عال ومرهف، لأنه تأثر بهذين الفنين على حد سواء، ولاحظ أثريهما الكبيرين على مشاعره بوجه خاص. لقد تأثر بهما وأدرك أنهما يقدمان أشياءً حدثت في الماضي، ولكن عندما نتأملها نشعر تجاهها كأنها معاصرة، هذا من ناحية، ولكن من ناحية أخرى فإننا نتعامل مع هذه الأشياء الظاهرية على أنها حقيقة مؤكدة، وفي ذلك تضليل وخداع إلى حد ما، ولكنه مقبول.

أما الشخص الذي جاء من بعده واهتم بهذه القضية وراح يبحث في جوهر هذين الفنين، ويتجول في رحابهما، هنالك اكتشف أنهما ينبعان من مصدر واحد، لأنه استشعر الجمال الذي تتحدد معاييره في الأشياء المادية المحسوسة، وتنطبق عليه قواعد ومعايير عامة، يمكن أن تنطبق على كثير من الأشياء الأخرى مثل: الأحداث والأفكار وأيضًا الأشكال.

وجاء من بعدهما شخص ثالث، وأخذ يمعن النظر في هذه القضية، وحاول أن يحدد القيمة الفنية لكل من هذه القواعد المتعارف عليها، كما حاول أن يفصل بين الرسم والتصوير من جهة، والشعر من جهة أخرى، فلاحظ أن بعض القواعد تنطبق أكثر على الشعر، في حين أن بعض القواعد الأخرى تنطبق أكثر على الرسم، ووجد أن هذه القواعد تحتاج إلى الشرح، فضرب الأمثلة التي تساعد على فهم وتوضيح القضية المطروحة، إذا كانت تتناول الفن الشعري في حد ذاته أو الفن الآخر وهو الرسم والتصوير.

فلا بد إذًا من أن نصف الشخص الأول بأنه كان محبًا وهاويًا، أما الثاني فلا بد من أن نجزم بأنه كان فيلسوفًا، وأما الثالث فلا بد من أن يكون ناقدًا فنيًا.

فلم يستطع كل من الأول أو الثاني توظيف أحاسيسهما المرهفة، ولم يحددا بشكل قاطع النتائج المستخلصة بسهولة وبشكل دقيق، ولكن على العكس من ذلك كان لا بد على الناقد من أن يكون دقيقًا في وصفه ومحددًا، ومن الواجب عليه أن يعتمد في ملاحظاته وتحليلاته على الدقة الشديدة في وصف كل حالة على حدة، ولكن إذا حدث ذلك بالفعل، فمعنى ذلك أننا نتكلم عن معجزة حقيقية، لأنه يمكننا أن نجد أكثر من خمسين ملاحظة يمكن أن نتهكم من خلالها على هذا الناقد البارع الحاذق، وأن نشكك في إمكانية أن تكون هذه الأدلة قابلة للتطبيق في جميع الحالات والأوقات، حتى إذا حاول دائمًا أن يسوق الأدلة التي تعادل بين كفتي ميزان هذين الفنين.

فإذا كان كل من أبيلليس وبروتوجينيس، قد أكدا في كتاباتهما التي فُقدت أن المعايير المستخدمة في الرسم لا تختلف عن قواعد الشعر الفنية، فلا بد على المرء في حقيقة الأمر من أن يعتقد أنهما استخدما الاعتدال والدقة بنفس المعايير التي نستخدمها نحن حتى الآن، تلك التي وضع أسسها كل من أرسطو وسيزرو وهورانس وكفينتليان في كل أعمالهم، وكانت بمثابة حجر الأساس الذي بُنيت عليه القواعد الفنية للرسم، إضافة إلى تجاربهم المستخلصة في هذا الصدد ــ هذه الأسس التي ما زلنا نعتمد عليها في تقييم الفن الشعري حتى الآن ــ إن لهم حقًا علينا - (أي السابقين: المترجمة)- في ألا نزيد، أو ننقص من قدرهم.

ولكننا نحن المجددين في مجالات عدة نعتقد أنه يمكننا أن نصل أبعد منهم، إذا اقتفينا آثار خطواتهم التي رسموها في طريق ضيقة، ولكنها ممتعة للغاية إذا حوّلنا طريقهم الضيقة إلى شوارع مكتظة مليئة بالضوضاء، بشرط أن تفضي بنا إلى الدروب الصحيحة حتى إن قابلنا الصعوبات والعثرات.

إن نظرية ڤولتير اليوناني (يقصد سيمونيدس: المترجمة) الرائعة التي جاءت خلافًا للنظرية اليونانية السائدة في ذلك الوقت تقول أن الرسم ما هو إلا شعر صامت، وأن الشعر ما هو إلا رسم ناطق. هذه النظرية لم توجد في أي من المصادر التي خلفها السابقون. لقد كانت هذه إحدى خواطر وأفكار سيمونيدس الكثيرة التي يكون الجزء الأكبر منها مفهومًا جدًا ومقنعًا تمامًا، بحيث يعتقد المرء أن الجزء غير المعروف أو الخاطئ من النظرية، ــ الذي يكون أحد نتائج هذه النظرية ــ ، لا بد من تجاهله، وعدم رؤيته، وعدم التركيز عليه. لكن بعض القدماء لم يستطيعوا غض الطرف عن هذه العثرات التي تمثل في حقيقة الأمر الجزء غير المعروف، أو الخاطئ من هذه النظريات، ولم يستطيعوا تجاهله، وعندما قاموا بتطبيق نظرية سيمونيدس على هذين النوعين من الفنون لم ينسوا تأكيد أن التأثير في الحالتين يكاد يكون متشابهًا إلى حد التطابق، رغم اختلاف الشكل كليًا "ulh kai tropoiV mimhsewV" بالنسبة إلى هذين الفنين.

لقد استبعد الكثير من النقاد الذين جاءوا بعدهم الأدلة التي لا تتوافق مع التشابه المتناغم بين هذين الفنين، كأنهم لم يجدوا أي اختلافات على الإطلاق، وسرعان ما طبقوا المعايير الشعرية على الرسم في إطار ضيق للغاية، وفي أحيان أخرى تركوا العنان لمعاييره تطغى على حساب الشعر، أو العكس، بذلك اعتبروا أن ما يمكن تطبيقه على أحد هذين الفنين لا بد من أن يكون بمثابة معيار جيد يمكن للفن الآخر الاستفادة منه. كذلك إذا نجحت تجربة فنية أو فشلت، فإن هذا النجاح أو الفشل يكون له تأثير ومردود على الفن الآخر. وبناءً عليه فقد اقتنع نقاد الفن بهذه المعايير المحدودة جدًا، وأطلقوا في ثقة أحكامًا سطحية على هذا الفن أو ذاك. فعلى سبيل المثال عندما لاحظوا أن هناك اختلافات واضحة بين العمل الشعري والعمل المرسوم أو المنقوش كانوا يوجهون النقد واللوم إلى من خرج على القواعد الفنية المتعارف عليها، وذلك بعد أن ارتفع المعيار الفني لديهم تجاه أحد الفنين، فانحازوا إليه على حساب الفن الآخر. وفي حين اتجه البعض صوب الفن الشعري، اتجه القسم الآخر ناحية الرسم والنحت.

نعم إن هذا الانحياز لفن على حساب الفن الآخر أو التضييق والتشديد على الفن الآخر شكّل عبئًا جسيمًا على من يتناول أحد هذين الفنين بالنقد والتحليل. هذا التحليل العقيم جعل حتى أبرع النقاد يقعون في أخطاء جسيمة، لأنهم كانوا يعتمدون في تفسير الشعر وتحليله على إخضاعه لأسس معينة مثل الإقبال الشديد على إظهار البراعة الفنية في اللغة والمبالغة في استخدام الصور البديعية. أما على مستوى الرسم فأصبح الإيجاز هو المعيار الجمالي، وهذا أدى بدوره إلى أن الكثير من النحاتين والرسامين كانوا يرغبون في تحويل الصورة الصامتة إلى عمل ناطق. كان هذا بالنسبة إليهم أهم ما في الموضوع، أي أهم من موضوع الصورة نفسه. فأدى ذلك إلى أنهم لم يهتموا بجوهر الموضوع، ولم يستطيعوا في حقيقة الأمر تحديد ما يرغبون في رسمه، أو الموضوع الذي يجب عليهم تناوله. ومن ثم تأثر الشعراء بذلك، وحاولوا أن يخرسوا القصيدة

من دون التفكير في النتائج أو إلى أي مدى يستطيعون استخدام بعض المعـــايير العامة السائدة من دون أن يبتعدوا كثيرًا عما يرغبون في كتابته، فكانوا يميلون كل الميل إلى كتابة الشعر بشكل تعسفي.

لذلك فإن الهدف من كتابة هذا المجلد هو تفنيد هذا التصور الخاطئ، وتناول المفاهيم بالشرح والتوضيح التي لا أساس لها من الصحة والتي يجب تصحيحها.

ويحدوني الأمل، والنية الخالصة في هذا الصدد على العمل لتحقيــق هــذا الغرض من خلال هذه المجموعة من المقالات، التي نشأت مــن خـــلال سلـــسلة متتابعة من القراءات حول التطور المنهجي للمعايير والأسس العامة، وأتمنـــى أن يحظى هذا المجلد بالاهتمام وأن يُنظر إليه بعين الاعتبار على أنه كتـــاب، ولـــيس مجموعة من المقالات المتفرقة.

كما أمني النفس بأن يُنظر إليها بعين واعية متفحصة، ولـــيس فـــي ازدراء واحتقار، وأعتقد أننا، نحن الألمان لا نعاني أبدًا نقصًا في الكتب المكتوبة بأسلوب منهجي. ومن خلال تفسيرنا المفترض لبعض معاني الكلمات في ترتيبها الجميـــل، نستطيع أن نستخلص فقط ما نرغب في تعريفه، وأن نستنتج من ذلك أنه يمكننا أن نفهم بعضنا البعض على أننا أمة واحدة في هذا العالم.

يصرح باوم جارتن بأن جزءًا كبيرًا من الأمثلة التي برهن بها على بعـــض أفكاره في علم الجمال استمدها من قاموس جسنر، وإذا كان المنطق الـــذي أتبنـــاه لا يبتعد كثيرًا عن منطق باوم جارتن، فهذا يدل على أن الأمثلة التي أسوقها تبرهن بالدليل القاطع على أنني أستخدم المصدر نفسه.

ورغم أنني في بعض الأحيان أنتقد لاؤوكون، وأنحيه جانبًا، فإنني أرجع إليه في الكثير من المرات، وكان لا بد من أن أتناوله ضـــمن هـــذه المجموعـــة مـــن المقالات، وهذا لا يعني مطلقًا أن مقصدي هو تأكيد النقاط الأساسية المتداولة فـــي

تاريخ الفن التي أختلف فيها مع الآخرين، فأنا لا أهدف إلى ذلك، ولكن لن أستطيع أن أتناول مثل هذه الأفكار النقدية في موضع آخر أفضل من هنا.

كما أرغبُ أيضًا في التنويه إلى أنني أعرّف الرسم والنحت على أنهما فرعين من فروع الفنون التشكيلية. كما أنني لا أؤيد فكرة تعميم المصطلح الشعري على بقية الفنون الأخرى التي انبثقت منه وقلدته تطورت بشكل كبير، ولا بد من أخذ ذلك بعين الاعتبار.

الفصل الأول

إن السيد ڤينكل مان يضع في إطار من البساطة الرائعة، والعظمة الهادئة العلامات المميزة التي سادت في معظم الأعمال الفنية اليونانية فيما يخص الوضع الحركي والتعبير الداخلي الذي يظهر في علامات ودلالات واضحة. يقول السيد ڤينكل مان:

"إن هذه الأعمال تشبه عمق البحر حيث يبدو الهدوء على السطح رغم وجود مسحة من الغضب. كما تكمن في طيات التعبير الظاهري على وجوه التماثيل اليونانية- بكل ما تحمله من معاناة وألم- كل معاني الروح العالية الكريمة، والرزينة.

هذه الروح تعبّر عن نفسها في ملامح وجه لاؤوكون ليس فقط في الوجه بل في الألم الذي يسري بوضوح في أعضاء الجسم بأكمله عندما يشعر هذا الشخص بالألم الشديد بحيث إننا نستطيع رؤية الألم واضحًا في كل عضلة من عضلات الجسم وفي كل عرق من عروقه، حتى الأعضاء التناسلية يمكن رؤية علامات الألم التي ألمت بها بوضوح لدرجة أن من يراها يشعر هو نفسه بالألم في هذه المنطقة، ومع ذلك فإن الألم لا يكون ممزوجًا بعلامات الغضب التي لا تظهر أبدًا ولا حتى في الوضع العام للتمثال. إن هذا الانفعال لا يظهر أبدًا كما يصوّره فرجيل في أشعاره ويبالغ في وصفه، خاصة لأن فتحة الفم لا تسمح أبدًا بذلك. إنها في حقيقة الأمر ليست صرخة، ولكنها أنات مليئة بالخوف والألم كما يصفها لنا زادوليت. إن الألم يظهر موزعًا باعتدال على أعضاء الجسم كلها. صحيح أن لاؤوكون يتألم، ولكنه لا يفعل مثلما يفعل فيلوكتيت عند سوفوكليس. إن آلامه وعذاباته الصامتة تسري في كياننا، ورغم ذلك نتمنى لأنفسنا أن نكون قادرين على احتمال الألم مثل هذا الرجل العظيم.

إن تعبيرات الروح الكبيرة لا يمكن ربطها فقط بجمال الفطرة البشرية، فهي تتخطى إلى أبعد من ذلك. لقد كان على الفنان أن يشعر أولاً بداخله بقوة هذه الروح التي حاول أن يبرزها من خلال نحت التمثال في حجر المرمر. إن بلاد اليونان

حظيت بالفنان والحكيم في شخص واحد، وتعددت هذه الشخصيات أمثال مترودور. لقد مدت الحكمة يدها للفن، ونفخت في التماثيل من روحها إلى آخره".[١]

إن الملاحظة التي تقول إن الألم في وجه لاؤوكون لا يُظهر الغضب الذي نتوقعه في مثل هذه الحالات تعتبر ملاحظة سليمة للغاية، وأنا أؤيدها، ومما لا شك فيه فإن من حق الشخص غير المتخصص أن يوجه نقده للفنان بحجة أنه لم يستطع أن يعبّر عن نبرات الألم الشديد، وهنا أقول إن السيد ڤينكل مان يعتقد أن الحكمة لعبت دورها، ولكن يجب عليّ أن أوضح هنا أنني أختلف معه في هذه النقطة بالذات، وأسمح لنفسي أن أعبّر عن رأيي المختلف معه.

إن النظرة الاستنكارية التي يلقيها ڤينكل مان على فرجيل أدهشتني كثيرًا في بادئ الأمر، وكذلك مقارنة لاؤوكون بفيلوكتيت. ومن هذا المنطلق سوف أبدأ بتسجيل أفكاري حسب ترتيب تطورها في تصوري. إن السيد ڤينكل مان يعلق بقوله:

"إن لاؤوكون يعاني تمامًا مثل فيلوكتيت لسوفوكليس."

ولكنه كيف يعاني؟ الغريب في الأمر أن آلامه تولّد لدينا الكثير من الانفعالات المتضاربة. فهذا الصراخ، والنواح، واللعنات القاسية المصحوبة بالآلام الشديدة التي يمتلأ بها فراشه وتشوش على المراسم والطقوس. إن هذه الصرخات والتأوهات التي تسري في الجزيرة الخاوية على عروشها كانت سببًا في طرده من الجزيرة. لقد استطاع الشاعر الاستفادة من نبرات الاستياء والعويل واليأس، ونقلها إلى خشبة المسرح، وجعلها تتردد في كل ركن من أركان المسرح. لقد لاحظنا أن المشهد الثالث هو أقصر المشاهد في هذه المسرحية، ومن هنا يتّضح - كما يرى بعض النقاد- [٢] أن السابقين لم يهتموا بأن تكون فصول ومشاهد المسرحية جميعها متساوية الطول، وهذا ما أعتقده أنا أيضًا، ولكنني في هذه النقطة بالذات أريد أن أسوق مثالاً آخر. إن المشهد

- الذي يتناول التأوهات المتكررة a, a, jeu, attatai, w "moi, moi" التي تعبّر عن الآلام والمعاناة، وكذلك تأوهات الاستعطاف وتكرار عبارات: "papai, papai" (أي يا ويلتي ... يا ويلتي: المترجمة) بشكل مستمر، - يحتاج إلى وقت أطول على خشبة المسرح من الوقت الذي يُقرأ فيه المشهد نفسه في كتاب، وهذا أدى إلى أن يكون هذا المشهد بالذات أطول من كل المشاهد الأخرى في المسرحية، لذلك فعندما نقرؤه يبدو أقصر مما لو سمعناه أو شاهدناه على خشبة المسرح.

إن الصراخ هو التعبير الطبيعي عن الآلام التي يشعر بها البشر، لذلك فإن المحاربين الذين يصورهم هوميروس كانوا نادرًا ما يسقطون من دون صراخ ناتج عن الألم بعد أن يصابوا بجروح. حتى الفاتنة فينوس تصرخ بشدة [٣] ليس من أجل أن تعبّر عن نفسها بصفتها ربة الشهوات والأنوثة، ولكنها ترمي لأبعد من ذلك، وهو أن تسمح للطبيعة بممارسة حقها في إظهار الألم والتعبير عنه. حتى مارس الفولاذي يصرخ بشكل مفزع ومخيف عندما يشعر بوخز الحربة التي يوجهها إليه ديوميدس، كما لو كان عشرة آلاف من المحاربين الثائرين يصرخون في نفس واحد. وهذا تسبب في أن كل محاربي الجيشين ارتعدت فرائصهم [٤].

إن هوميروس كان أيضًا يجرد أشخاصه من الصفات البشرية، ومع ذلك كان يفرد لهم مساحة للتعبير عن أحاسيسهم خاصة إذا تعلق الأمر بالألم أو بالمهانة. فكان لا بد من التعبير بإظهار الألم من خلال صيحات الألم وذرف الدموع ويصل الأمر في بعض الأحيان إلى القذف بالشتائم. إن أفعالهم تثبت أنهم ليسوا بشرًا، ولكن أحاسيسهم تبرهن على آدميتهم.

وأنا أعرف جيدًا أننا نحن الأوروبيين النبلاء القادمين من سلالات العالم الذكية، نستطيع أن نتحكم في أفواهنا وعيوننا من باب اللياقة والفضيلة والاحترام. إن هذه الصفات كلها تحرّم علينا الصراخ وذرف الدموع. إن الشجاعة التي تحلت بها العصور البدائية تحولت بمرور الزمن إلى كتم المشاعر وتحويلها إلى معاناة

داخلية، لدرجة أن أجدادنا الذين كانوا أكثر بربرية وفوضوية كانوا يصرون على كتم المشاعر، ويواجهون الموت بعيون مفتوحة، ويضحكون وهم يُلدغون من الأفاعي حتى الموت، ولا يبكي أحد منهم على ما اقترفه من ذنوب أو جرائم، أو حتى على فقدان أعز الأصدقاء. هذه كانت سمات البطولة في البلاد الشمالية (٥). لذلك فقد سنّ بالناتوكو قانونًا يحرّم على شعبه إظهار الشعور بالخوف من أي شيء، أو حتى استخدام كلمة الخوف نفسها.

ولكن المواطن اليوناني ليس كذلك! إنه يشعر بالخوف ويعبّر عن آلامه وهمومه، ولا يخجل أبدًا من إظهار الجوانب الإنسانية الضعيفة فيه بشرط ألا تمنعه من التمسك بالعزة والكرامة. كما ينبغي أيضًا ألا تمنعه من أداء الواجب. إن أعمال القسوة والوحشية التي استخدمها الفوضوي كانت انعكاسًا وتطبيقًا للمبادئ الأساسية، والقواعد السائدة بالنسبة إليه في ذلك الوقت. فكان رمز البطولة عند الفوضوي يشبه الشرر المدفونة تحت أرض مليئة بالحصى تستقر في هدوء، ما دامت لا تجد القوة الخارجية التي تحركها وتوقظها من غفوتها، وتظل كامنة بين الأحجار لا تتأثر بصفات الحجر الباردة. إن معاني البطولة ومقاييسها لدى الفوضوي كانت بمثابة الشعلة المضيئة التي تلتهم كل ما حولها، وتعبث وتفترس كل صفة من الصفات النبيلة، أو حتى على الأقل تنال منها، وتؤثر فيها. هذا هو مفهوم البطولة لدى هؤلاء الفوضويين، ولكن عندما يبرز هوميروس أهل طروادة وهم يزأرون ويصرخون على عكس جيش اليونانيين الذي واجههم بكل ثبات وهدوء، كان يرغب فقط في أن يلفت نظر المفسرين والنقاد إلى هذه المشاهد، ويحاول أن يوضح الفرق بين الجيوش البدائية البربرية والجيوش الأخرى ذات التقاليد العريقة.

وأتعجب كثيرًا لأنه لم يلفت نظر هؤلاء النقاد، والمفسرين: موضعًا آخر متعلقًا بأهل طروادة، وهو عندما توصل الجيشان المتخاصمان إلى الهدنة ووقف القتال (٦). لقد انشغل كل من الجيشين المتخاصمين بحرق جثث موتاهم، ولم تتم هذه المراسم من دون ذرف الدموع الغزيرة "Dakrua Jerma Ceontev"

(أي ذرفوا الدموع الحارة: المترجمة). ولكن بريـــاموس حـــرّم علـــى الـــشعب الطروادي ذرف الدموع ="oud' eia klaiein PriamoV megaV" وتعتقــد داسير أن السبب في ذلك يرجع إلى أنه كان يخشى مـــن تـــأثير البكـــاء علـــى المحاربين الذي ربما يجعلهم منهوكي القوى، وليس لديهم شجاعة لمواجهة العدو في اليوم التالي. ولكن على أي الأحوال أتساءل لماذا يكون هذا هو السبب الوحيد الذي يؤرق برياموس؟ ولماذا لم يحرّم أجاممنون على شعبه اليوناني ذلك أيضًا؟ الإجابة هي أن المعنى الذي يقصده الشاعر يقبع في نقطة أعمـــق. إن الـــشاعر يرغب في أن يبرهن لنا على أن اليوناني المتحضر يستطيع أن يبكي وأن يتحلى بالشجاعة في الوقت ذاته. إن البكاء لا يفتر من عزيمته، ولا يقلل من شـــجاعته. أما أهل طروادة من البربر فعليهم أولاً القيام بقتل كل الصفات الإنسانية بداخلهم من أجل التحلي بالشجاعة والعزيمة القوية. وفي موضع آخر يجعل الشاعر ابـــن الحكيم نيستور يقول: "Nemessvmai ge men ouden klaiein" (أي إنني لا ألوم من يبكي ولا أنتقده أبدًا: المترجمة).(٧)

إنه لمن الغريب حقًا أننا نجد في مسرحيتين فقط مـــن بـــين المـــسرحيات المأساوية القليلة التي بقيت لنا من تراث القدماء أن آلام الجسم لا تعبّر بأية حـــال من الأحوال عن الشقاء أو سوء الحظ الذي يحل على المقاتل الذي يتألم باســـتثناء فيلوكتيت وهيركوليس الذي يتألم هو الآخر في أثناء في مرحلة الاحتضار الأخيرة. هذا الأخير يجعله سوفوكليس يتأوه ويشتكي ويصرخ ويبكي أيضًا. من أجل ذلـــك فنحن ندين بالفضل لجيراننـــا المتحـــضرين، ــ هـــؤلاء الـــرواد، وأهـــل الأدب، والاحترام ــ لأنهم قدموا لنا مثل هذه الشخصيات التي تثير الضحك والسخرية في نفوسنا عندما نراها تبكي وتصرخ على خشبة المسرح. لقد تجرأ أحد شعرائهم من الأجيال التالية على تناول موضوع فيلوكتيت، ولكن هل كان يجرؤ على إظهـــاره في صورته الحقيقية؟(٨)

إن مسرحية لاؤوكون تعتبر من التراث المسرحي المفقود للشاعر سوفوكليس، ليت القدر كان قد منّ علينا ببقاء هذه المسرحية! إننا لا نستطيع أن نستشف كيف تناولها من خلال الكتابات التي تناولت البنية اللغوية لهذه المسرحية بشكل سطحي، ولكنني على يقين من أن الشاعر لم يصوّر لاؤوكون أكثر جلدًا من فيلوكتيت أو هيركوليس، لأن الصبر والجلد لا يتناسبان مع القواعد المسرحية، لأن تعاطفنا يظهر في نفس الوقت بشكل مماثل للمعاناة، وطريقة التعبير عن الآلام التي تصدر من الشخص المتألم. فإذا لاحظنا أنه يتحمل هذا الألم بروح عالية وصدر رحب وصبر لا ينفد، فإن إعجابنا بهذا السمو يزداد حتى مع إدراكنا أن هذا الشخص يتألم. لكن هذا الإعجاب يعد بمثابة انفعال مجرد من العاطفة ينتج عنه تأثير سلبي في تفاعلنا معه، وأيضًا يؤثر في استقبالنا لأنواع أخرى من المعاناة التي تلي ذلك التي لا يستطيع جهازنا الحسي التقاطها.

والآن أصل إلى الخلاصة التالية: إذا كان حقيقيًا أن الصراخ الذي يصدر من شخص ما عندما يشعر بالألم يدل على السمو الروحي طبقًا لاعتقاد اليونانيين القدماء، فلماذا إذًا لم يقتبس النحات المنهج نفسه عندما ينحت أشخاصه في حجر المرمر؟ هذا يعد بمثابة دليل قاطع على أنه توجد أسباب أخرى تجعله يأخذ نحوًا آخر غير الذي اتخذه زميله الشاعر الذي حاول بشتى الطرق أن يبرز الصراخ، وأن يظهر علامات الألم بوضوح على خشبة المسرح.

هوامش الفصل الأول

(1) Von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, S. 21. 22.

ترجمة العبارة السابقة:

"تقليد الأعمال اليونانية في فني الرسم والنحت ص. ٢١، ٢٢."

(2) Brumoy, Theat. des Grecs T. II. p. 89.

(3) Iliad. E. v. 343. h de mega iacousa

ترجمة العبارة السابقة:

"والآن تصرخ الإلهة."

(4) Iliad. E. v. 859.

(5) Th. Bartholinus de causis contemptae a Danis adhuc gentilibus mortis, cap. I.

ترجمة العبارة السابقة:

"أسباب احتقار الموت عند أهل الدانمرك قبل دخول المسيحية (الفصل الأول)."

(6) Iliad. H. v. 421.

(7) Odyss. D. 195

(8) Chateaubrun.

الفصل الثاني

الفصل الثاني

ربما تكون أسطورة ما، أو قصة ما ألحت على الفنان وأجبرته على نقلهـــا إلى فن النحت، وكانت بمثابة التجربة والخطوة الأولى في هـــذه الطريـــق، ومـــن المؤكد أن أيدي الفنانين العظماء لم تمل من تناولها فيما بعد، وكانت هذه هي نقطة البداية التي انطلق منها فن النحت. فحاول النحات تحويل القصة المكتوبة إلى لوحة منقوشة على حجر المرمر، وبالحجم الطبيعي للأشياء وللأشخاص المذكورة فـــي القصة أو الأسطورة. بهذا التصور وضع اليوناني الحكيم المعـــايير ذات الحـــدود الضيقة عندما اقتصرت نظرته على إظهار النواحي الجمالية فقط، ولـــم يهـــتم إلا بإبراز ونقش كل ما هو جميل. أما إذا تناول بعض الفنانين شيئًا قبيحًا، فكان ذلـــك مصادفة من باب التهكم عليه أو للتدريب، وتسلية النفس في أوقات الفراغ. ولم يهتم النحات إلا بتصوير الكمال المطلق للأشخاص، وكان لا بد من أن يكون تـــصويره غاية في الروعة والكمال، ويكون تمثال الشخص عملاقًا، لدرجة أنه يجعل جمهور المشاهدين يستمتع به ويستقبله بحرارة عند تأمله. هذا الاستمتاع ينبثق من الشعور بمهارة الفنان ودقة تصويره، وشعورنا بأنه حقق أعلى درجات التطابق بين الشيء الأصلي والشيء المقلد. كانت هذه هي أقصى غاية للفنان: أن يقدم الفن الأصيل.

"من ذا الذي يرغب في أن يصورّك، حيث إن أحدًا لا يراك." (١)

كانت هذه العبارة تعليقًا لأحد الكتّاب اللاذعين، عندما رأى شخصًا معوقًـــا بدرجة كبيرة. لكن ربما يقول أحد الفنانين من العصور التالية عكس هذه المقولـــة تمامًا:

"كن معوقًا قدر استطاعتك لأنني أرغب في صنع تمثال لك، وإن لم يرغب أحد في رؤية تمثالك، فسوف أجبره على أن يشتاق إلى رؤية ما جسدته في تمثالك من فن. ليس لأن ما أجسده هو أنت، ولكن لأن ذلك سيكون برهانًا على مهـــارتي وفني، ودليلاً على براعتي في تقليد الأشياء الكريهة، ويظهر المهارة الفنية التـــي تجبر المشاهد على تأملها."

وبلا ريب فإن الميل إلى نزعة الغرور والتفاخر المغالى فيه بالمهارة في تقديم الأعمال الفنية والتغني بجمال الأشياء المعروضة لا ينفي وجود كل من باوزون، وبيرايكوس عند اليونانيين. نعم إن هذا النوع من الفنانين كان موجودًا عندهم، ولكن لم يحظ هؤلاء، ولو بقدر بسيط من العدالة. وعلى سبيل المثال فإن باوزون الذي تناول في تماثيله العاهات، والنقائص البشرية [٢] كان يعيش في فقر مدقع [٣]. أما بيرايكوس فقد اهتم بتناول دكاكين الحلاقين، والورش القذرة، والحمير والأعشاب المستخدمة في المطابخ، وأظهر براعة فنية تمامًا مثله مثل الفنانين الهولنديين، كما لو كانت هذه الأشياء العادية تحظى بالجاذبية أو أن الناس لا يرونها إلا نادرًا. لذلك حصل بيرايكوس على لقب رسام روث البهائم، رغم أن بعض الأغنياء الذين يعشقون الملذات كانوا يدفعون في مثل هذه الأعمال عديمة القيمة ما يعادل وزنها بالذهب من أجل إضفاء أهمية وهمية عليها [٤].

إن الطبقة العليا في المجتمع كانت تعتقد أن من واجبها أن تلفت نظر الفنان إلى البيئة المحيطة به، وربما إجباره بالقوة على أن يتمسك بما هو جميل فيها فقط. وكان قانون طيبة لا يسمح للفنان إلا تقليد الأشياء الجميلة فقط، و يجرّم الصانع إذا تناول الأشياء القبيحة. كان هذا القانون معروفًا، ومتبعًا، ولكنه لم يطبق على من كانوا يعيشون في المستنقعات. لذلك كان الجميع يتمسكون به بشكل عام حتى يونيوس نفسه [٥]. كما أن هذا القانون كان يمنع اليونانيين الذين عرفوا بـ"Ghezzi" من التمادي في استخدام الحيل الفنية المبتذلة من أجل الوصول إلى درجة التطابق مع الشخص المُقلد من خلال استخدام المغالاة في إظهار أكثر الأجزاء قبحًا التي يقوم الفنان بتقليدها، بعبارة أخرى أقصد الرسوم الكاريكاتيرية.

كان المبدأ الجمالي هو أهم الأركان الأساسية للقانون الذي ساد في العصر الهيليني، فكان كل فائز في الألعاب الأوليمبية يحظى بالتخليد من خلال تشييد تمثال له. أما من يفز ثلاث مرات فيزين تمثاله بأيقونة [٦]. إن البورتريهات متوسطة الجودة كان لا يُنظر إليها على أنها من الأعمال الفنية، حتى لو كان البورتريه يعرض أحد النماذج الطيبة التي تعتبر قدوة حسنة، ولكن كان ينظر إليه على أنه يقدم نموذجًا طيبًا لشخص بعينه، ولا يمثل نموذجًا طيبًا للبشر جميعهم.

ونحن نندهش عندما نسمع أن الفنون عند القدماء كانت تخضع لسلطة الدولة، ولكننا لا نكون على حق دائمًا عندما نتهكم على ذلك، ومما لا شك فيه فإنه ينبغي ألا تُطبّق القوانين بالقوة على فرع من فروع العلم والمعرفة لأن الهدف النهائي للمجالات العلمية والبحثية هو اكتشاف الحقيقة وإظهارها، حيث إنها ضرورة ملحة بالنسبة إلى الروح. ومن المعيب استخدام القوة لتقنين الذوق الفني. ومن أجل أن نرضي هذه الاحتياجات، وأن نشبعها، فإنه من الضروري إذًا ألا تمارس أية سلطة ضدها أو أي نوع من التسلط أو الضغط. إن الغرض النهائي للفنون يهدف إلى الاستمتاع الذي لا نستطيع الاستغناء عنه. لذلك يجب ألا يكون تحت سيطرة المشرّع القانوني بأي حال من الأحوال الذي يحدد لنا كيف وإلى أي مدى ينبغي أن نستمتع به.

ليس في مقدور أي شخص أن يحدد لنا درجة الاستمتاع، خاصة إذا تعلق الأمر بالفنون، باستثناء التأثير الإيجابي الصحيح الذي يضفيه الفن على شخصية الوطن. إن الأثر الإيجابي يكون له رد فعل طيب، فيمكن في هذه الحالة فقط أن يكون تحت إشراف القانون والدولة. فعندما يشيد النحاتون أعمدة، ونصبًا تذكارية تزيّن بالتماثيل الجميلة، فسوف يكون لذلك مردود إيجابي على الدولة، وهذا يعني أن الدولة تدين لهؤلاء البارعين الماهرين بالفضل. لكن يبدو أن القوة الإبداعية الرقيقة للأمهات عندنا (يقصد الغرب: المترجمة) تظهر في التعبير عن نفسها بولادة الأشباح. وفي هذا الصدد أعتقد أنه يمكننا أن نرى جزءًا من هذه الحقيقة في بعض القصص القديمة التي يعتقد البعض أنها قصصًا مختلقة وملفقة ومليئة بالأكاذيب. إن أمهات كل من أرستومينيس وأرستوداماس والأسكندر الأكبر وسكيبيو وأغسطس وجاليريوس كلهن كن بلا استثناء يحلمن في أثناء فترة الحمل بالحية التي تتلوى في بطن كل واحدة منهن، لأن الحية بالنسبة إليهن هي إحدى علامات ورموز الإلوهية [٧]، وكذلك الأعمدة التي تحمل تماثيل لكل من باكوس وأبوللو وميركوريوس وهيركوليس نادرًا ما تم نحتها من دون هذا الرمز. كانت

النساء العفيفات يمتعن أعينهن في يوم الولادة بمشهد الإله. هذا الحلم المضطرب أيقظ من جديد صورة الحية لديهن، ولكن الحلم من ذلك كله براء، لذلك سوف أنقذ الحلم هنا، وأصرح بالتفسير التالي ألا وهو أن العظمة والرفعة كانت دائمًا من نصيب الأبناء والعار والفاحشة من نصيب المتملقين والمداهنين (أي الأمهات: المترجمة)، لأن الحقيقة واضحة وهي أن الحية هي التي كانت دائمًا ما توحي بالخيانة الزوجية وممارسة الفحشاء والرذيلة.

لكنني أعتقد أنني انحرفت عن طريقي.كنتُ فقط أود أن أؤكد أن الجمال كان المعيار الأساسي والقانون الأعلى لفن النحت عند القدماء.

ولا بد من أن أستخلص من هذا الرأي الذي أتبناه أن كل المجالات الأخرى التي لها علاقة وثيقة بالفن التشكيلي، إذا كانت لا تتفق مع الجمال، فهذا يعني أنه لا بد عليها من أن تسلك طريقًا أخرى غير تلك الطريق. أما إذا كانت تهتم بإبراز الجمال، فهذا معناه أنها لا بد من أن تتواءم مع شروطه.

وهنا أريد التوقف عند هذا مصطلح "المعايير الجمالية": إننا نرى المعاناة تبدو بنسب متفاوتة في ملامح الوجه، وتؤثر بشكل كبير في وضع الجسم كله، بحيث إن الخطوط الجمالية كلها التي يمكن أن تظهر في حالات الهدوء تضيع هباءً. لقد حاول الفنانون القدماء المحافظة على هذا الوضع الهادئ الرزين بدرجات متفاوتة لاعتبارات جمالية، وحاولوا إظهار المعاناة بدرجات أقل، بحيث يمكن معها إبراز درجة أعلى من الجمال.

لذلك لم تؤثر ملامح الغضب أو الألم في أعمالهم بشكل سلبي. ومن هنا أستطيع أن أجزم بأنهم لم يصوروا إلهة الثأر أبدًا في أي من تماثيلهم [٨].

ولذلك نجد أن ثورة الغضب تتحول عند النحاتين والرسامين إلى جدية وحزم، ويتحول چوبيتر الغاضب دائمًا الذي يتطاير الشرر من عينيه إلى چوبيتر المتعقل.

لقد تحول النحيب والعويل إلى حزن مكتوم. أما المواقف التي ما كان من الممكن تخفيف حدة العويل والنحيب فيها - فربما تم تخفيفهما بدرجة أقل بدلاً من تأججهما-، ولكن ماذا فعل تيمانتيس إذاً؟ إن لوحته عن التضحية بإفجينيا التي كان من المفروض أن يعبّر فيها عن كل معاني الألم والأسى وأن يُظهر أعلى درجات اليأس والحزن بالذات على وجه أجاممنون الأب، نجده يفعل عكس ذلك تمامًا، ويخفي عن قصد علامات الحزن العميق التي كان لا بد من وجودها في وجه الأب. لذلك فقد اختلفت الآراء في هذا الصدد، ولكن تيمانتيس يصرح قائلاً [٩]:

"كثيرًا ما أجهدتُ نفسي من أجل إظهار معالم الوجه المتقلصة من شدة الحزن التي من الممكن أن تظهر على وجه الأب الحزين، ولكنني أعترف [١٠] أن آلامه في مثل هذا الموقف أكبر من أن يستطيع أي شخص التعبير عنها."

إنني أعتقد أن المسألة هنا لا تتعلق بقصور الفنان، أو عجزه أو قصور وسائل التعبير الفنية. فطبقًا لدرجة حدة الغضب وغليانه تشتد عضلات الوجه وتتقلص. إن أعلى درجات الغضب التي تظهر على ملامح الوجه تعد من أبسط العناصر التي يستطيع الفن التعبير عنها، ولكن تيمانتيس كان يعرف الحدود جيدًا التي تجعله يبرز خطوط الرشاقة والجمال في لوحاته. إنه يستطيع التعبير عن العويل والنحيب الذي يرتسم على وجه الأب أجاممنون بمهارة واقتدار. لكنه يعرف أيضًا أنه سيبدو كريهًا وسخيفًا. وبهذا الشكل سيكون وجهه مشوهًا على مدى الزمن، في حين أن مقصده كان يهدف إلى ربط الجمال بالوقار والاحترام. إنه لا يرغب في تخليد اللحظات الكريهة، لذلك حاول التخفيف من وطأتها ولأن هذا المبدأ لم يسمح له بأن يجمع بين الاثنين معًا، لذلك فإنه فضّل إخفاء الوجه كليًا، وتعمد عدم إظهاره، وحاول أن يجعله غير خافي الدلالة بحيث يكون من السهل إدراكه في الوقت ذاته. وباختصار: فماذا كان في مقدوره إذًا سوى إخفاء معالم الوجه من أجل إبراز النواحي الجمالية؟ هذا مثال واضح الدلالة يثبت أنه ليس في مقدور التعبير الفني أن يتخطى الحدود الجمالية، وإنما على العكس من ذلك تمامًا، لا بد للتعبير من أن يخضع للقوانين الجمالية.

وعند تطبيق هذا المثال على لاؤوكون يبدو السبب الحقيقي الذي أبحث عنه واضحًا هنا، لأن الرسام الماهر يحاول إظهار آلام الجسم طبقًا لطبيعة الظروف التي يعاني منها المرء، مع أخذ المعايير والمقاييس الجمالية في الاعتبار. إن هذا الألم لا يمكن التعبير عنه في أوضاع عنيفة أو مشوهة أو ممسوخة إذا أراد الفنان الاحتفاظ بالمعايير الجمالية وتأكيدها. لذلك كان لا بد علي النحات من تخفيف حدة الصراخ والألم. كان عليه أن يحولها إلى أنات خافتة. ليس فقط لأن الصراخ لا يعبّر عن روح نبيلة عالية ولكن لأنه يبرز ملامح الوجه مشوهة وممسوخة بشكل مقزز ومثير للغثيان. لذلك فمن الأفضل أن تظهر فتحة الفم عند لاؤوكون كبيرة فقط في خيالنا وأفكارنا ويمكننا أن نحكم بأنفسنا على هذا المنظر. فلو أن الفنان جعله يصرخ، ونظرنا إليه، فسوف يكون هذا الوضع مثيرًا للشفقة، لأنه صوّره في حالة قصد فيها ربط الألم بالجمال في آن واحد. ولكن في هذه اللحظة تبدو اللقطة كريهة، ومقززة للغاية، ولا نطيق النظر إليها، ونرغب في أن ندير وجوهنا بعيدًا عنها، لأن رؤية الألم تثير الإحساس بالغثيان والاشمئزاز من دون أن تستطيع المعايير الجمالية أن تحوّل الشعور بالغثيان إلى شعور آخر مختلف يدل على التعاطف أو الشفقة مثلاً.

إن فتحة الفم العميقة - بغض النظر عن حجمها - تشوه عضلات الوجه جميعها وتجعلها تبدو في شكل مقزز ومعوج بدرجة مبالغ فيها. ولكن الأفضل أن يعبّر عن فتحة الفم الواسعة في الرسم ببقعة، وفي النحت بتجويف وسوف يكون لهما أثر كريه للغاية. لكن مونت فوكو لم يحسن الاختيار عندما ادّعى أن تمثالاً ذا رأس هرمة بلحية طويلة وفمه مفتوح في ذعر هو لجوبيتر الذي كان وقتها يعلم الناس بنبوءة ما. [١١] فهل يجب على الإله أن يصرخ عندما يخبر الناس بشيء سوف يحدث في المستقبل؟ ألن تجعل فتحة الفم الكبيرة الناس يشككون في الخطبة التي يلقيها عليهم؟ أنا شخصيًا لا أستطيع أن أصدق ما يقوله ڤاليريوس، إن آياكس لا بد من أن يكون قد صرخ في لوحة تيمانتيس [١٢]. وهناك الكثير من النحاتين من

عصور انحدر فيها فن النحت كانوا لا يصورون حتى أكثر الناس فوضوية وهمجية وهم يفتحون الفم عن آخره ليصرخوا أو عندما يحنون الأعناق لضربات سيف المنتصر، أو عندما يشعرون بالخوف قبل قتلهم (١٣).

إن المحاولات التي بُذلت من أجل تخفيف درجة حدة الغضب والألم تبدو واضحة جدًا في الكثير من الأعمال الفنية. كان هيركوليس يتألم، وهو يرتدي الثوب المسموم في اللوحة التي أبدعتها يد فنان غير معروف. فلا يمكن أن تتشابه هذه الآلام مع الآلام التي كان يعاني منها عندما صوره سوفوكليس على خشبة المسرح وهو يصرخ بكل قوته لدرجة أن صخور لوكريا وسلسلة جبال أويبويش كانت تردد هذه الصرخات. فعند النحات كانت أسارير وجهه تدل على العبوس والتجهم أكثر من كونها تعبر عن الغلظة أو الوحشية أو الهمجية (١٤). إن فيلوكتيت الذي جسده بيتاغورات من ليون تينوس كان يبدو لمن يشاهده كأنه يقاسمه آلامه. وعلى الرغم من ذلك فإن هذا التأثير لم يكن من الممكن أن يمنع الشعور بالامتعاض. وهنا يحق لأي أحد أن يسألني: كيف عرفتَ أن هذا الفنان هو الذي نحت النصب التذكاري لفيلوكتيت. والإجابة هي أنني استطعتُ أن أستشف هذه الحقيقة في فقرة عند بلينيوس، ولكن هذا الشخص (يقصد أحد النقاد: المترجمة) لم يكن يتوقع أبدًا أنني سوف أقوم بتصحيح هذه العبارة المغلوطة أو بالأحرى المشوهة في حقيقة الأمر (١٥).

هوامش الفصل الثاني

(1) Antiochus.(Antholog. lib. II. cap. 43

يقول هاردوين عن بلينيوس في(lib. 35.sect. 36 p. m. 698) : إنه أرسل هذه العبارة لشخص يدعى بيسو، ولكن لم يُعثر على اسم هذا الشخص بين المؤرخين اليونانيين.

(٢) كان أرسطو ينصح الفنانين الشبان بأنه يجب عليهم عدم رسم اللوحات فقط من أجل إظهار القدرة الإبداعية لتوضيح الفرق بينها وبين اللوحات التي تتناول الجوانب القبيحة (انظر Polit. lib. VIII. cap. 5. p. 526. Edit. Conring.). وفي حقيقة الأمر فإن السيد بودن يرغب بهذا الموضوع في أن يؤكد أنه يستخدم كلمة بوزونياس بدلاً من باوزون، لأنه يعتقد أنه هو الذي رسم صورًا لأشخاص في أوضاع خليعة، انظر: (de umbra poetica, comment. I. p. XIII.) كما لو كان ينبغي علينا أن نتعلم من مشرّع القانون المتفلسف ضرورة إبعاد الشباب عن كل مصدر من مصادر الفتنة والخلاعة التي تجرهم إلى الشهوات. في حين أنه يسمح لنفسه بأن يحجب عبارة شهيرة في الفن الشعري انظر:(. cap. II) من أجل أن يعضد افتراضاته. في حين أن هناك بعض المفسرين أمثال كوين -، انظر: (z. E. Kuehn, ueber den Aelian Var. Hist. lib. IV. cap.

(3 - الذين يتّبعون المنهج نفسه الذي اتّبعه أرسطو في المقارنة بين بوليجنوتوس وديونيسيس، ويعتقدون أن بوليجنوتوس اهتم بموضوعات عن الآلهة والأبطال في حين أن ديونيسيس تناول موضوعات عن البشر. أما باوزون فقد اهتم بتصوير الحيوانات. إن هؤلاء جميعًا اهتموا بتناول موضوعات عن البشر. وهذا لا يعطي مبررًا أبدًا بأن يقال إن باوزون لم يكن يرسم سوى الحيوانات كما يعتقد السيد بودن لأنه رسم فرسًا مرة واحدة. إن مقام هؤلاء الفنانين يحدد القيمة الفنية الجمالية التي يضفونها على البشر الذين يتناولونهم في لوحاتهم. ويرجع السبب في ذلك إلى أن ديونيسيس لم يستطع تصوير البشر لأنهُ كان يقلد الطبيعة تقليدًا أعمى وبشكل حرفي ولم يستطع الارتقاء إلى ما يسمى بالمثل الأعلى سواء في تصويره للآلهة أو للبشر، خاصة لأنه كان يعتقد أن ذلك يعد بمثابة خطيئة في حق الدين.

(3) Aristophanes Plut. v. 602. et Acharnens. v. 854.

(4) Plinius lib. XXXV. sect. 37. Edit. Hard.

(5) De pictura vet. lib. II. cap. IV. 1.

(6) Plinius lib. XXXIV. sect. 9.

(٧) غالبًا ما يخطئ من يعتقد أن الحية هي رمز الإلوهية فقط في مجال الطب كما يصرح سبنس في كتابه البولي ميتيس (ص. ١٣٢) وأيضًا يوستينوس مارتير في كتابه بعنوان: (Apolog. II. pag. 55. Edit. Sylburg.) الذي يقول فيه بالحرف الواحد:

para panti tvn nomizomenwn par' umin Jevn, ojiV sumbolon mega kai musthrion anagrajetai:

ترجمة العبارة السابقة:

"إن كل صورة من صوركم (أي اليونانيين: المترجمة) تُقدس فيها الآلهة، لا بد من أن تظهر الحية دائمًا كرمز وكسر من أسرار الآلهة".

ومن اليسير أن نسوق الكثير من الأمثلة التي تبرهن على أن الحية كانت دائمًا برفقة الآلهة حيث لا توجد أدنى علاقة بينها وبين مجال الصحة أو الطب.

(٨) عندما نتأمل جميع الأعمال الفنية التي ذكرها كل من بلينيوس، وبوزانياس، وآخرون – بغض النظر عن التماثيل والصور ذات النقوش البارزة واللوحات المرسومة على مساحات مسطحة التي ما زالت موجودة حتى الآن – فإننا لا نرى أي أثر لإلهة الثأر والانتقام. وأنا أستثني هنا هذه التماثيل التي هي أقرب إلى فن اللغة المصورة أكثر من قربها من فن الرسم التي كانت تُنقش على العملات برشاقة انظر: (Seguini Numis. p. 178. Spanhem. de Praest. Numism. Dissert. XIII. p. 639. Les Cesars de Julien, par Spanheim p. 48.). يدّعي سبنس أنه وجد بطريق المصادفة – من خلال خاطر صغير كان يرغب في أن يسجله – نقوشًا تشبه إلهات الثأر المنقوشة فوق العملات، ويقول في كتابه البولي ميتيس (Polymetis Dial. XVI. p. 272.): "على الرغم من أن إلهات الثأر تعتبر شيئًا نادرًا في أعمال الفنانين

القدماء، فإنني وجدتُ قصة ذُكرت فيها إلهات الثأر. إنها قصة موت ميلييجر المسجلة في أحد النقوش البارزة، حيث كانت إلهات الثأر يحاولن تحريض ألتيا على إشعال النار الملعونة التي كانت حياة ابنها سوف تكون طعمًا لها. لكن الحقيقة هي أنه لا يمكن أن يحدث ذلك، ومن غير الجائز أن يصل الثأر مداه عند هذه المرأة إلى هذا الحد. ألم يدفعها الشيطان إلى ذلك؟ ففي إحدى هذه اللوحات للرسام بيللوري الموجودة في (Admirandis) يرى المتأمل امرأتين تقفان مع ألتيا أمام الهيكل، ويبدو من هيئتيهما أنهما إلهتا الثأر. ولكن من يمكن أن يقف في هذا المكان غير إلهات الثأر، ومن يستطيع غيرهن رؤية مثل هذه المشاهد؟ ويرجع السبب في أنهن لم يظهرن بمظهر بشع إلى الطريقة التي صُورن بها. ولكن أغرب ما في الموضوع هو أنه يوجد في هذا العمل قرص مستدير في منتصف الصورة يشير إلى وجود رأس إحدى إلهات الثأر كما يتصور البعض. ربما تكون هذه هي إلهة الثأر بالفعل التي كانت دائمًا تساعد ألتيا على ارتكاب الفاحشة والجرائم وكانت تقيم الصلوات أيضًا إلى آخره." – من خلال هذه التقلبات التي تحدث لألتيا تصبح قادرةً على ارتكاب أي فعل، ويتساءل سبنس: "من يمكن أن يكون قادرًا على ذلك غير إلهات الثأر اللاتي يحضرن مثل هذه المراسم؟" أما أنا فأجيبه بالملاحظة التالية: إنهن خادمات ألتيا اللاتي كن يشعلن النار، ويتسامرن في أثناء ذلك. يقول أوفيد في الميتامورفوزا الجزء الثامن من صفحة ٤٦٠/ ٤٦١ الآتي:

Protulit hunc (stipitem) genitrix. taedasque in fragmina poni
Imperat, et positis inimicos admovet ignes.

ترجمة الأبيات الشعرية السابقة:

"تحضر الأم العامود الخشبي الآن، وكذلك الأغصان الجافة وجذاذات الخشب الطويلة/
ترصها فوق بعضها في طبقات وتصب النار القاسية فوق كل طبقة من هذه الطبقات."

واستُخدمت قطع الخشب من شجر الصنوبر التي كانت تُستخدم كبخور والتي كان السابقون يستخدمونها أيضًا كمشاعل، وكانت هاتان السيدتان تمسكان بهما ويتضح أن المرأة الأولى قامت بكسر إحدى هذه العصي كما يتّضح من وقفتها، وأيضًا من القرص الموجود في

المنتصف. لهذا السبب لم أستطع أن أتعرفها كإلهة الثأر والانتقام. إن الوجه يعبّر عن ملامح الألم. ومما لا شك فيه فإنه لا بد من أن تكون هذه الرأس هي رأس ميليبجر (الميتامورفوزا ص.٥١٥) وتشير الفقرة التالية إلى هذا المعنى:

Inscius atque absens flamma Meleagros in illa

Uritur: et caecis torreri viscera sentit

Ignibus: et magnos superat virtute dolores.

ترجمة الفقرة السابقة:

"ومما لا شك فيه فإن ميليبجر ليس ببعيد من النار التي سوف تحرقه، وسوف.

يشعر بقوة لهيبها في أحشائه/ التي تجف من الداخل من تأثير شدة النيران،

ولكن مبادئ الرجولة تجبره على احتمال الآلام البشعة."

كان الفنان يحتاج في هذه اللوحة إلى مرحلة انتقالية ليعبر إلى المرحلة التالية من القصة التي يظهر فيها ميليبجر، وهو يحتضر. إن من يصفهم سبنس بإلهات الثأر يصفهم مونت فوكو بإلهات القدر والحظ، انظر: (Antiqu. expl. T. I. p. 162). هذا إذا استثنينا بالطبع الرأس التي تعطي الانطباع بأنها رأس إلهة الثأر ولكن بيللوري شخصيًا في: (Admirand. Tab. 77) لا يهتم بهذا الموضوع، ولا يوضح إذا كانت هذه هي رأس إلهات الثأر أم إلهات القدر والحظ. لكنني أعتقد أن هذه الرأس ليست لهؤلاء ولا لتلك. كان ينبغي أن تكون التفسيرات الأخرى لمونت فوكو أكثر دقة، وكان من الممكن أن يسمي الشخصية النسائية التي تقف بجوار السرير وتتكئ عليه بكوعها كاساندرا، وليست أتالانتا. إنها هي في حقيقة الأمر أتالانتا التي كانت تدير ظهرها للسرير، وتجلس في وضع حزين. إن الفنان صورها في هذا الوضع المتعقل، لأنها عشيقة ميليبجر فقط، وليست زوجته. لذلك كان لا بد عليها من أن تطلب العفو والسماح على ما سببته للأقرباء من أحزان وهموم - من دون قصد - أدت إلى هذا الحظ العاثر.

(9) Plinius lib. XXXV. sect. 36. Cum moestos pinxisset omnes, praecipue patruum, et tristitiae omnem imaginem onsumpsisset, patris ipsius vultum velavit, quem digne non poterat ostendere.

(10) Summi moeroris acerbitatem arte exprimi non posse confessus est. Valerius Maximus lib. VIII. cap. 11.

(11) Antiquit. expl. T. I. p. 50.

(١٢) إنه يصل بالفعل إلى درجة الحزن نفسها التـي يعبّـر عنهـا تيمـانتيس قـائلاً: Calchantem tristem, moestum Ulyssem, clamantem Ajacem, lamentantem Menelaum. (أي كالخاس المهموم وأوديسيوس الحزين وآياكس الصارخ، ومينيلاؤس المتأوه). إن آياكس الصارخ لا بد من أن يكون شخصًا كريهًا رغم أن كل من سيزرو، وكفينتليان لم يتناولا ذلك في كتاباتهما، إلا أنني سوف أعتبر ذلك إضافة من وحي خيال ڤاليريوس.

(13) Bellorii Admiranda. Tab. 11. 12.

(14) Plinius libr. XXXIV. sect. 19.

(١٥) ونقرأ في أويندم، أو بعبارة أخرى في ميرو عند بلينيوس الآتي:

(libr.XXXIV. sect. 19) vicit et Pythagoras Leontinus, qui fecit stadiodromon Astylon, qui Olympiae ostenditur: et Libyn puerum tenentem tabulam, eodem loco, et mala ferentem nudum. Syracusis autem claudicantem: cujus hulceris dolorem sentire etiam spectantes videntur.

ترجمة الفقرة السابقة:

"لكن بيتاغورات من ليون تينوس/ ريجيوم تفوق عليه أيضًا حيث صنع تمثال العدّاء أستيلوس الموجود بجبل الأولمبيـاد: وكـذلك تمثـال الصبي الليبي الذي يقف عند المائدة، وكذلك الشخص العاري الذي يحمل التفاح. أما في مدينة سيراكوس فيوجد تمثال للرجل الأعرج الذي يعتقـد

المرء أنه كلما نظر إليه شعر هو نفسه بآلام القروح، والخرجـــان التـــي يعاني منها."

علينا أن ننظر بعين الاعتبار إلى الكلمات التي ذُكرت أخيرًا، وأن ندقق فيها. ألم يكن الحديث هنا عن شخص بعينه اشتُهر بالقروح المؤلمة، وأصبحت له شهرة كبيرة بسببها في كل مكان؟ كويوس هولكيريس إلـــى آخره، وهل يمكن أن تكون هذه الكلمة "claudicantem" عائـــدة علـــى كلمة أبعد منها، وهي كلمة بوريم "puerum" ؟ لا يحق لأحد أن يكـــون هو المقصود بهذه الخرجان المؤلمة سوى فيلوكتيت. لذلك فأنا أقرأ عبارة "claudicantem, Philoctetem" كلوديكـــانتم فيلـــوكتيتم علـــى أن المقصود من ورائها هو بالفعل فيلوكتيتم. أو أنني أعتقد علـــى الأقـــل أن الكلمة الأخيرة تتشابه مع الكلمة الأولى وتناظرها. لذلك ينبغي علينـــا أن نقرأ الكلمتين معًا هكذا"Philoctetem claudicantem" أي فيلـــوكتيتم كلوديكانتم. لقد أكد سوفوكليس آلام ومعانـــاة فيلوكتيـــت الـــذي يزحـــف بصعوبة، ويقول الآتي: "stibon kai anagkan erpein" (أي إنه كان مضطرًا إلى أن يجر نفسه جرًا: المترجمة). وبديهي أن السبب في ذلـــك يرجع إلى أنه أعرج، وأن قدمه المريضة تؤلمه بشكل بالـــغ لدرجـــة أنه لم يستطع أن يضغط عليها.

الفصل الثالث

من المعروف أن حدود الفن في العصور التالية اتسعت، وأصبحت مختلفة ومتباينة. ويقول البعض إن تقليد الفن امتد إلى كل مظاهر الطبيعة، ولم يعد للمعايير الجمالية أهمية كبرى. فالقانون الأول والأساسي الذي يحدد المعايير الجمالية الفنية هو إظهار الحقيقة كما هي. أما المعيار الآخر فيتمثل في قوة التعبير. إن الطبيعة تضحي بنفسها كثيراً من أجل إبراز الرؤية الجمالية العليا، لذلك كان لا بد من أن تخضع ليد الفنان القديم، وهو يحدد خطوطه العريضة، لأنه في حقيقة الأمر لم يُظهرها كما هي، ولم يترك لها المجال في أن تعبّر عن نفسها. بعبارة أخرى: فإن الأشياء القبيحة في الطبيعة كان لا بد من أن تظهر بشكل أجمل في الفن.

وفي هدوء واعتدال نرغب الآن في ترك هذه القيم العالي منها أو الرديء من دون مناقشة إلى حين. ولكن أليس من المهم أن نبحث في تأملات أخرى غير متعلقة بهذه القيم، ونتساءل لماذا يجب على الفنان أن يلتزم في التعبير الفني بمعايير معينة، ولماذا لا يستطيع أن يستمد المعايير من مضمون العمل نفسه.

إنني أعتقد أن اللحظة الوحيدة التي تقف فيها العوائق المادية في الفن بمثابة حائل دون تنفيذ الشيء المراد تقليده هي التي يمكن أن تقودنا إلى مثل هذه التأملات. فإذا لم ينجح الفنان في أن يستخدم لحظة معينة في الطبيعة التي تتغير بشكل دائم ومستمر، وإذا لم ينجح الرسام في أن يلتقط اللحظة نفسها من وجهة نظر أخرى مغايرة، فلن نطيل النظر إلى أعمالهم، ومن المفروض أنها لم تُصنع من أجل أن يُنظر إليها بشكل عابر، بل من أجل أن نتأملها طويلاً وليس مرة واحدة بل مرات ومرات. وهذا يعني بالتأكيد أن كلاً من الفنان والرسام لم يختر هذه اللحظة بعناية، ولم يبرز وجهة النظر التي يرغب في إبرازها بشكل مثمر. ولكن ربما يكون الشيء المثمر الوحيد هنا هو أنه أظهر قدرته الإبداعية وترك العنان للخيال في تشييد هذا العمل. لذلك فكلما نظرنا إليه تولدت لدينا الأفكار الكثيرة التي تجعلنا نعيد النظر إليه مرة أخرى، وكلما فكرنا في هذا الإبداع الفني، اعتقدنا أننا نرى هذا الشيء بشكل أوضح، وعندما نتعقب تأثير الانفعال الذي يتولد لدينا فإن

اللحظتين لا تتأثران كثيرًا بهذا الانفعال الذي ينشأ من خلال سرعة التتابع في أعلى درجاته ولا نستطيع أن نتعمق أكثر فيما وراء ما تراه العين على السطح الخارجي، وهذا يعني تقييد أجنحة الخيال، وإجبارها على رؤية صور ضعيفة لا تستطيع أن تجتاز الحاجز المادي أو الحسي. ولكن عندما يتنهد لاؤوكون فإن خيالنا يستطيع أن يسمعه كأنه يصرخ، وعندما يصرخ فإن خيالنا لا يستطيع أن يرتفع بالإحساس درجة أو أن ينزل درجة عما تخيلناه من قبل من دون أن نتخيل الدرجة التالية التي سوف تحدث له التي تؤكد وتبرز الحالة السيئة التي يعاني منها ونسمع الأنات الخافتة التي تسبق مرحلة الموت أو ربما المرحلة التي تعرضه وهو يموت بالفعل.

فضلاً عن ذلك فإذا خُلدت هذه اللحظة في الفن، وأصبح من غير الممكن تغييرها، فهذا يعني أنه ينبغي ألا تعبّر عن شيء طارئ أو سريع الزوال. وحسب اعتقادنا فإن كل الظواهر - التي ندرك أنها تظهر بشكل فجائي وتختفي أيضًا بشكل فجائي - ما هي إلا أشياء ثابتة في الحقيقة، وتظل كما هي، ولكن نظرتنا إليها هي التي تختلف. فربما تكون هذه الأشياء جميلة أو قبيحة أو تثير في النفس الغثيان، ولكن تكرار النظر إليها وإطالته فيها يجعل إحساسنا بها يقل شيئًا فشيئًا حتى نصل إلى الدرجة التي نخشى النظر إليها أو ربما نشعر بالغثيان أو بالخوف منها. إن لآميتتري الذي كان يدّعي أنه الفيلسوف الثاني بعد ديموقريط طلب من الرسامين أن يرسموا له لوحة بهذا المعني. ففي المرات الأولى نرى أنه يبدو كأنه يضحك، ولكن كلما نظرنا إليه، وأعدنا النظر، وأطلناه تحول هذا الفيلسوف إلى شخص مغرور مختال بنفسه، وتتحول ضحكته إلى ابتسامة. وهكذا الحال مع الصراخ فإن الآلام المبرّحة التي تتولد عنه إما أن تخف حدتها رويدًا رويدًا، أو أنها تقضي على الشخص المتألم، حتى عندما يصرخ الشخص الوقور القادر على احتمال الألم فإنه لا يصرخ بشكل متواصل، ولا يستمر في الصراخ طول الوقت. إذًا يمكن تثبيت هذه اللحظة، وتحويلها إلى شيء مادي على الحجر. وبذلك يكون الصراخ هنا يشبه نحيب النساء أو الأطفال. وهذا ما كان من الواجب على الفنان الذي شيد تمثال لاؤوكون أن يتجنبه. فإذا لم يؤثر الصراخ سلبًا في المعايير الجمالية، فما كان من الممكن للفنان الاستغناء عنه.

كان تيموماخوس الذي يعد من أشهر الفنانين القدماء يختار الموضوعات التي تحدث تأثيرًا مفزعًا، ومن أشهر لوحاته آياكس الثائر المتنمر ولوحة ميديا قاتلة أطفالها، ولكن من خلال وصفهما الذي وصل إلينا يتّضح أنه استطاع أن يربط في براعة فنية بين النقطة التي يراها المتأمل على السطح الخارجي بظاهرة أخرى لا يمكن معها أن نعتقد أنها لحظة عابرة التي تجعلنا نعتقد أنه لن يحدث تأثير سلبي إذا أطلنا النظر إليها. إنه لا يصوِّر ميديا في اللحظة التي تقتل فيها أطفالها بل في اللحظات السابقة لذلك. ومن خلال هذه اللقطة يجعلنا نستشعر نهاية الحدث حيث إنه يبرز عاطفة الأمومة التي تتصارع مع الشعور بالغيرة. هذه اللقطة تجعلنا نستنتج ما سوف يحدث، وترتعد فرائصنا، وعندما ننظر إلى ميديا القاسية المتوحشة، وعندما تسرح خيالنا بعيدًا، - أبعد مما يمكن أن يقدمه لنا الرسام في هذا الموقف العصيب الذي بسببه تشعر ميديا بالخجل لأنها غير قادرة على اتخاذ القرار في المشهد الذي أُخذ لها وخلد في لوحة فنية - في هذه اللحظة نمني النفس لو أن صراع ميديا الداخلي كان قد توقف طويلاً إلى أن يصل إلى مرحلة التعقل والتفكير. ونأمل في أن تصبح ميديا قادرة على السيطرة على ثورتها وغضبها، وأن تكون الغلبة في النهاية لعاطفة الأمومة. لقد حظي تيموماخوس بالمدح الكثير لأنه اختار هذه اللقطة بحكمة التي كانت سببًا في تفوقه على نحات آخر كان أكثر منه شهرة ولكنه صوّر ميديا في أقصى درجات الثورة والغضب واهتم فقط بإبراز التعبير الخارجي الذي وصل إلى أقصي درجات العنف التي تثير الغضب في الفطرة الإنسانية. لذلك انتقدها الشاعر بالعبارة التالية قائلاً في حكمة وتعقل:

> " أما زلت تشعرين بالتعطش إلى الدماء التي تسيل من أطفالك؟ هل لا بد من أن يأتي ياسون وكرويزا ليتوجها إليك بالتوسل والرجاء؟ فلتذهبا إلى الجحيم وعليكما اللعنة أنت واللوحة!" (١)

ويمكن الحكم على لوحة تيموماخوس التي يصوّر فيها آياكس الثائر من خلال التعليق الذي تركه فيلوسترات حيث يقول:

"إن آياكس لا يبدو كما لو كان يطارد قطيعًا من الغنم أو يقيد الأبقار والكباش لذبحها من أجل الآخرين. إن الفنان يصوره في لقطة أخرى، أي في اللحظة التالية حيث كان يجلس متعبًا بعد أن أنجز هذه المهمة التي كان يعتقد أنها بطولية. لقد اهتم الفنان بإبراز لحظة بعينها تلك التي يقرر فيها آياكس أن ينتحر. هذا هو آياكس الثائر فعلاً، ليس لأنه يجلس الآن ويستريح، ولكن لأن المرء يستطيع أن يرى بوضوح قدر الخجل الممزوج بمرارة اليأس الذي يعتريه بعد هذا العمل الجنوني الطائش. ويستطيع المرء أن يرى بوضوح وبشكل مجسم الزوابع التي تدفع الأنقاض والجثث، وتطيّرها التي كان آياكس يلقيها على الأرض." (٢)

هوامش الفصل الثالث

(1) Philippus (Anthol. lib. IV. cap. 9. ep. 10.

Aiei gar diyaV brejewn jonon; h tiV Ihswn

DeuteroV, h Glaukh tiV pali soi projasiV;

Erre kai en khrv paidoktone

(2) Vita Apoll. lib. II. cap. 22.

الفصل الرابع

وبغض النظر عما ذُكر من أسباب تجبر الفنان على أن يضع معيارًا معينًا للتعبير عن الألم الذي يشعر به لاؤوكون، فإنني أعتقد أن هذه الأسباب جميعها نشأت كنتيجة حتمية للطبيعة الخاصة بهذا الفن وأيضًا بسبب مراعاة المعايير الضرورية والاحتياجات المطلوبة والشروط الخاصة بجوهره التي يصعب تطبيقها على الشعر مثلاً.

فنحن لا نحتاج إلى بحث طويل أو تخمين لمعرفة إلى أي مدى يستطيع الشاعر أن ينجح في وصف جمال الأجسام. إنه يقف بلا جدال أمام مملكة ضخمة من الكمال المطلق التي يستطيع أن ينهل منها كيف يشاء لكي يحوّل الكمال إلى جمال. فهذا العنصر بمفرده يمكن أن يكون بمثابة إحدى الوسائل التي يستطيع بها الشاعر أن يرغّبنا في شخصياته، ولكنه في أغلب الظن ينحي هذه الوسائل جانبًا ولا يستخدمها أبدًا. وإذا حظي بطله باهتمامنا وتعاطفنا فسوف يكون ذلك بالتأكيد دليلاً إما على أننا نهتم بالمثل العليا التي يتحلى بها لدرجة أننا لا ننشغل بهيئة جسمه أو أن اهتمامنا ينصب بشكل مكثف على الصفات الشخصية والأخلاق الحميدة لدرجة أننا نشعر بالانجذاب إليه. وهنا لا يصبح الجمال فقط هو معيارنا الأساسي، وعلى أقل تقدير فإن الفنان لا يهتم بأن يبرز كل ملمح من ملامح الوجه، ولكنه يهتم بالمعنى والجوهر أكثر من الشكل. فعندما يصرخ لاؤوكون كما يصوّره فرجيل، فمن ذا الذي يلاحظ أن فتحة الفم يجب أن تكون أكبر من ذلك للتعبير عن شدة الألم أو أن يعتقد أن هذه الفتحة كريهة المنظر؟ يكفي أن الشاعر يحاول "clamores horrendos ad sidera tollit" (أي أن يجعل عنصرًا مترفعًا يصل إلى سمعنا يتمثل في صرخة مدوية مروعة تصل عاليًا لأبعد من النجوم: المترجمة) ونرى على الفور أثرها في تعبيرات الوجه. إن من يشترط رؤية صورة جميلة في التمثال المنقوش، عليه إذًا ألا يشترط أن يجد نظيرها عند الشاعر.

لا شيء على الإطلاق يجبر الشاعر على التركيز على لحظة بعينها في الصورة التعبيرية، أو أنه يجب عليه أن يصورها شعرًا. إنه يبدأ بأخذ لقطة ما كيف يشاء ويسير بها إلى نقطة بداية الحدث ثم يعود بها مرة أخرى. وربما يتناولها عبر كل التنويعات التي يمكن أن تحدث ويصل بها إلى نقطة النهاية. إن كل تحوير يكلّف الشاعر عناءً كبيرًا، ويعد بمثابة عنصر مستقل. ولو تأملنا كل عنصر على حدة فإن ذلك سوف يشوش على تركيزنا بشكل سلبي لأن هذا التشويش ناتج عن الحدث السابق. والنتيجة هي إما أن يخف تأثير العنصر التالي له، وإما أن يجد استحسانًا. وهذا يؤدي إلى ضياع الانطباع العام والتقليل من التأثير القوي لثورة الغضب. فهل يعيب الرجل إذًا أن يصرخ عندما يشتد عليه الألم؟ وهل يمكن أن يؤثر ذلك فينا أو أن يسبب لنا هذا الظرف الطارئ أي ضرر إذا خرج الرجل عن وقاره وصرخ من شدة الألم، حتى إن كان يحظى بالكثير من الفضائل الأخرى التي تأسرنا وتجعلنا نكن له الاحترام ونتعاطف معه في محنته؟ إن فرجيل يصوّر لاؤوكون وهو يصرخ، ولكن لاؤوكون الذي يصرخ هو نفسه ذلك الرجل الذي نحبه ونقدره لأننا نعرف حبه الشديد وولاءه لوطنه ولأبنائه. إننا لا نستطيع إذًا أن نرجع أسباب صراخه إلى شخصيته الضعيفة، بل إلى شدة الآلام المفرطة التي يعاني منها. هذه الآلام المبرّحة التي نسمعها بوضوح. إذًا في النهاية يمكن القول بأن الشاعر استطاع بالفعل أن يعبّر عن الألم بشكل مادي ومحسوس.

فمن يجرؤ إذًا على أن يلومه على صراخه؟ ومن ذا الذي لا يستطيع أن يرى بوضوح أن الفنان عمد إلى عدم إظهار لاؤوكون، وهو يصرخ، في حين أن الشاعر ترك لخياله العنان من أجل أن يجسده على خشبة المسرح صارخًا؟

إن فرجيل شاعر يحكي لنا قصة لاؤوكون فقط. ترى هل سوف يراعي أنه شاعر درامي عندما يسرد الأدلة؟ إن طريقة السرد تعطينا انطباعًا آخر عن صراخ شخص ما، صراخ مختلف عن هذا الصراخ المنقوش على الحجر. إن العمل

الدرامي الذي يعد بمثابة لوحة متحركة بالنسبة إلى الممثل لا بد من مراعاة المعايير الفنية المستخدمة في النحت عندما تنتقل إلى خشبة المسرح. لذلك يجب عدم الخلط مثلاً بين آلام لاؤوكون وآلام فيلوكتيت حتى لا نعتقد أن من يُعرض على خشبة المسرح هو فيلوكتيت، وليس لاؤوكون، وأن من نراه، ونسمع صراخه هو فيلوكتيت بعينه، وليس صراخ شخص آخر. ولكن كلما اقترب الممثل من الشخصية التي يعرضها فإن صراخه سوف يؤذي آذاننا ويجبرنا على البكاء. وإذا سمعنا وشاهدنا هذا الصراع المرير مع الألم المبرّح على خشبة المسرح الذي يعتبر محاكاة لما يحدث في الطبيعة والحياة، فإن هذا سوف يؤثر فينا بطبيعة الحال ويجعلنا نفقد السيطرة على عواطفنا وسوف تتأثر عيوننا وآذاننا في تلقائية. بالإضافة إلى ذلك فإن آلام الجسم تصبح غير قادرة بالمرة على استدرار العطف الذي يثير الشعور بالغثيان. وهنا لا يستطيع خيالنا أن يفرق بين آلام الجسم والشعور بالغثيان الذي ينتابنا عندما نشاهده ونسمعه، إلا عند مشاهدة ذلك عن قرب، فسوف يولد فينا هذا الحدث الإحساس نفسه عندما يعاني منه الشخص المعني. لذلك لم يكن من السهل على سوفوكليس أن يجسد لنا السلوك الوقور فقط، ولكنه استطاع أيضًا أن ينقله إلينا ويجعله يرسخ في عمق أحاسيسنا عندما جعل كلاً من فيلوكتيت وهيركوليس يبكيان ويصرخان ويزأران. إن الملتفين حولهما لا يستطيعون أن يشاركوهما أو أن يتقاسموا معهما هذا الألم بالدرجة التي تعادل ثورات الغضب التي تنتابهما. لذلك فإنهم (أي الملتفون حولهما: المترجمة) يبدون بالنسبة إلينا كأنهم عديمي الشعور أو باردي الحس، ورغمًا عن ذلك فرد فعلنا لا يكون على قدر المعاناة التي يشعر بها هؤلاء إلا بالمعيار الذي يسمح لنا به جهازنا الحسي. ولا بد من التنويه هنا إلى أن الممثل يتمادى في تصوير آلام الجسم حسبما يصور له خياله. ومن يدري، ترى هل كان من الواجب مدح الشعراء الدراميين بدلاً من توجيه النقد إليهم لأنهم تجنبوا هذا المشهد نهائيًا أو مروا عليه مر الكرام؟

ويبدو أنه لا يوجد أي تعارض أو تناقض في هذه النظرية إذا تمكن الشخص الفطن من تدارك هذا التضارب عند يتحول إلى فعل. إن هذه التأملات التي أوقهـا هنا لها ما يبررها. ومع ذلك فإن فيلوكتيت يعتبر من أعظم الأعمال التـي قـدمت على خشبة المسرح، لأن جزءًا من هذه التأملات والأمثلة لا يمكن تطبيقه في واقع الأمر على سوفوكليس، لأنه من خلال تجاهل جزء معين فقط استطاع الوصول إلى أعلى درجات المعايير الجمالية التي لا يمكن أن يحلم بها الناقد الفني الحـذر مـن دون ضرب هذا المثال الذي سوف أوضحه في السطور التالية:

١) كم هو جميل أن يستطيع الشاعر أن يعمّق أفكاره ويفرد لها مساحة أوسع ويقويها إذا تعلق الأمر بالحديث عن آلام الجسم. فإذا اختار الشاعر مثلاً جرحًا ما (أن الشاعر يستطيع أن يتأمل الظروف المحيطة بالحدث، وإذا كان اختياره لهـذا الجرح يتعلق بالقصة نفسها أو أنه سوف يؤدي به إلى مواقف أخـرى. علـى أي الأحوال نجده في النهاية ينتقي ما يتوافق مع رؤيته الخاصة). إنـه - كمـا قلـت سابقًا- يختار جرحًا ما، أي شيئًا ظاهريًا، وليس مرضًا داخليًا، أو نفسيًا مثلاً. لأن كل شخص يستطيع أن يرى هذا الجرح رأي العيان، وأن يدركـه بـشكل مـادي وحسي. فالأشياء الظاهرة تكون على خلاف تلك التي تسبب الألـم ولا نـستطيع رؤيتها. إن المعاناة الداخلية التي يشعر بها ميلييجر حين تقذف به أمه في النيـران القاسية نتيجة غضب أختها عليه لا يمكن توظيفها بشكل جيد على خشبة المـسرح مثلما يحدث لو أن هذه الآلام تعبّر عن شيء ظاهري مثل الجـرح. لـذلك كـان القدماء يعتقدون أنه إذا جُرح شخص ما فيكون ذلك دليلاً على غضب الآلهة عليه، وعقابها له. إن شيئًا آخر يكون أكثر تأثيرًا من السم الذي يسري في هذا الجـرح، ويدمره بشكل مستمر، ومن دون توقف، وتباغت الشخص المجروح نوبـات مـن الألم المبرّح التي تستمر لوقت معين، فيسقط على إثرها في إغماءة، وينـام هـذا المعذب الشقي لفترة ثم يستطيع بعدها أن يستعيد قواه من جديد، ومن ثـم يـصبح قادرًا مرة أخرى على الدخول في مرحلة تعذيب جديدة. إن شاتوبرون يُحدث هـذا

الجرح من خلال سهم مسمم لأحد الطروراديين. فمن ذا الذي يستطيع أن يمني النفس بشيء خارق للعادة عن طريق المصادفة الذي يحدث بشكل مألوف، لأن كل محارب في الحروب القديمة كان معرضًا للإصابة بجرح من سهم مسموم. إذًا كيف تسبب هذا الحدث المألوف في شقاء فيلوكتيت، وتوالت على إثره المصائب فوق رأسه؟ إنه السم الذي يستمر تأثيره في الجسم لمدة تسع سنوات قبل أن يسبب الموت. وأعتقد أن هذه المقولة تبدو شبه مستحيلة حتى بالنسبة إلى كل المعجزات الخرافية التي كان اليونانيون يتمسكون بها.

٢) ويكون الشاعر على يقين من أن الأبطال المسرحيين لن يستطيعوا الوصول بهذه الآلام غير المحتملة إلى أعلى درجات الألم بشكل كاف ومحسوس وأنه لن يكون في مقدورهم تحريك وإثارة عواطف المشاهد بالدرجة التي يرغبها هو نفسه، لذلك جعلته هذه الحقيقة يستعين بمصائب إضافية أخرى التي ما كان من الممكن التفكير فيها بشكل منفصل من دون ربطها بأحداث أخرى تتناول آلام الجسم. فأضفت هذه العناصر صبغة حزن واكتئاب على الحدث وأسهمت في إبراز الآلام والمعاناة. وهذه المصائب تتمثل في الجوع مثلاً، وكل ما يمكن أن يرمز إلى أسباب الراحة والترف في حياة الإنسان عندما تُجرد منها حياته الاجتماعية بشكل فجائي، فيعاني الإنسان من الآلام ولا يجد نفسه إلا في العراء تحت سماء قاسية (١). ونحن نفكر في هؤلاء البشر الذين يعانون من مثل هذه الظروف، ونجد أنه يجب علينا أن نساعدهم، حتى يتعافوا من أمراضهم وعللهم، وأن نقف بجوارهم حتى يستردوا قواهم، وأن نمنحهم الأدوات التي تعينهم على الاستمرار في الحياة. وسأضرب مثالاً آخر بروبنسون كروز الذي لم نشعر بتعاطف تجاهه في الظروف التي كان يعاني منها. هل يدل هذا على أننا نشعر باللامبالاة تجاه ما يحدث له؟ إننا في أغلب الأحيان لا نشعر بالرضا تجاه الآخرين من البشر الذين يعيشون معنا في هذا المجتمع لأننا نعتقد أن الهدوء النفسي الذي يتمناه كل فرد لنفسه بشكل شخصي، لم يعد يحرك ساكنًا فينا، وبالذات تحت تأثير فكرة أن الفرد يستطيع أن

يتعلم التخلي عن مساعدة الآخرين له. ومن جهة أخرى عندما يؤذي شخص شخصًا آخر، ويسبب له الآلام، والأمراض التي لا شفاء لها، فرد فعلنا يكون هو أننا نعتقد أنه يجب علينا فقط أن نحيط هذا المتألم بالكثير من الأصدقاء الذين يعملون على توفير الراحة له حتى لا يشعر بالألم الشديد وأن يخففوا عنه مصائبه قدر استطاعتهم، وأن يسمحوا له أيضًا بأن يعبّر عن آلامه في وجودهم وأن يصرخ ويبكي كما يحلو له: وبلا جدال فإننا سوف نتعاطف معه ونستشعر آلامه لكن ليس طول الوقت، وليس بالدرجة التي يشعر بها هو شخصيًا. وفي نهاية الأمر نهز أكتافنا، ونطلب منه أن يصبر على مصائبه. ولكن إذا تقابل اثنان، أحدهما مريض وجريح، والآخر يعاني من الوحدة، فإذا لم يتمكن الوحيد المهجور من أن يشعر بالقوة التي تجعله يستطيع أن يحمل جسمه، وعندما لا يجد المريض من يستطيع مساعدته، وتضيع صرخاته وتأوهاته في الفضاء الموحش، ويصبح مرغمًا على الاعتماد على النفس، حينئذ نرى اليأس الذي يمكن أن يصيب النفس البشرية من خلال ما يحدث لهذا الشقي الذي لا نستطيع مساعدته رغم أن حالته تثير في نفوسنا الفزع والهلع. فإذا تصورنا أنفسنا مكانه، فلن نستطيع أن نرى شيئًا آخر غير اليأس الذي يسيطر على هذه الشخصيات المنكوبة. ولا يمكن أن نشعر سوى بالشفقة التي تنصهر داخل الروح وسوف يتملكنا الشعور بالعجز واليأس من دون عمل أي شيء له. إن التعاطف الذي نظهره تجاه فيلوكتيت يكون من النوع المصحوب باليأس. وأعتقد أن أقوى لحظة نشعر فيها بالتعاطف معه هي اللحظة التي يُسرق فيها منه قوسه، لأنه الشيء الوحيد الذي تبقى له كي يستطيع المحافظة على حياته المليئة بالهموم والعثرات. بئس هذا الفرنسي! (يقصد شاتوبرون: المترجمة) الذي لا ينعم بالقدر الكافي من الفهم ولا يمتلك القلب الذي يستطيع أن يحس به أو أن يجعله يتعاطف مع هذه الشخصيات. بالأحرى أقول متى كان يمتلك العقل أو القلب! فلو كانت لديه القلة القليلة من الإحساس، لكان من الواجب عليه أن يضحي بكل ذلك من أجل ذوق بلده المنحدر. إن شاتوبرون يجعل فيلوكتيت يجلس وسط من يؤنس وحدته، ويرسل في طلب الابنة الأميرة من أجل أن تسليه في وحدته في هذه

الجزيرة الموحشة. والغريب في الأمر أنها لا تأتي بمفردها بـل تُحضر معها مربيتها. ولا أعرف إذا كان وجود المربية ضروريًا بالنسبة إلى الأميرة أم بالنسبة إلى الشاعر. في حين أنه حذف الجزء الرائع المتعلق بالقوس من المسرحية نهائيًا. وبدلاً من ذلك جعل العيون الجميلة تحل محل القوس في هذا الجزء التمثيلي. وبلا ريب فإن الأبطال من الشباب الفرنسي كانوا مثيرين للضحك، ولم يكن هناك شيء جدّي سوى الغضب الذي يتطاير من العيون الجميلة. لقد أجبرنا الشاعر اليوناني على أن نشعر بالهموم البشعة التي جعلتنا نفكر كيف يستطيع فيلوكتيت المسكين العيش في هذه الجزيرة الموحشة من دون قوس وأنه في ظل هذه الظروف لا بد من أن تنتهي حياته نهاية مفزعة. أما الفرنسي فقد اختار طريقًا أخرى يستطيع من خلالها بشكل مؤكد أن يصل إلى قلوبنا: لقد جعلنا نخشى من أن يرحل ابن أخيلليوس من دون أن تصطحبه أميرته. لقد عبّر النقاد الفرنسيون عن ذلك بأنه انتصار على القدماء. والأكثر من ذلك أن أحدهم اقترح أن يسمي المسرحية التي كتبها شاتوبرون بعنوان:"la difficulte vaincue" أي انفراج الأزمة، أو التغلب على الصعوبات [٢].

٣) بعد إلقاء نظرة عامة على اللوحة الجمالية، يبدأ المرء في تأمل التفاصيل الدقيقة، ويرى كل جزء على حدة لأن فيلوكتيت المريض لم يعد يعاني من العزلة والوحدة، بل يحدوه الأمل في مغادرة هذه الجزيرة الموحشة، ويتمنى أيضًا أن يصل إلى مملكته بهذا الجرح الغائر الذي يصبح رمزًا لكل ما عاناه من ألوان العذاب والألم. إنه يئن ويبكي ويصرخ وتتقلص عضلات وجهه بشكل مفزع. إن الاعتراض هنا يكون في حقيقة الأمر على الوقار المهان. هذا الاعتراض الذي يصدر من ناقد إنجليزي، وهو رجل لا يمكن أن يظن أحد فيه أبدًا أنه يقدم أكلات شهية، ولكنها في الوقت ذاته فاسدة. إنه يفند لنا – بتأثر بالغ – هذا الاعتراض بحجة جيدة جدًا ويعتقد أن الكثيرين لا يتعاطفون مع كل هذه الأحاسيس والآلام، بل يستنكرونها لأنه يتم التعبير عنها بشكل مغالى فيه [٣] وها هو يقول الآتي:

"من هذا المنطلق لا يمكن أن نصف تصرفًا ما بأنه غير وقور أو أن نتهم رجلاً ما بأنه مهان، لأنه لا يستطيع احتمال الآلام الشديدة، ولا يتحمل أن يصبر عليها، بل على العكس من ذلك فإننا نجده يبكي، ويعبر عن آلامه بالصراخ. ومن المؤكد أننا نتعاطف مع الشخص الذي يتعرض للألم، وعندما نرى أنه سوف يتلقى ضربة على الذراع، أو في عظمة قصبة الرجل، فإننا ننتفض بشكل تلقائي وبديهي، ونسحب ذراعنا، أو ساقنا بشكل تلقائي إلى الخلف، وعندما تحدث الضربة بالفعل، فنحن نشعر بالآلام نفسها التي تصيب هذا الشخص. إلا أنه من المؤكد أن هذا الألم الذي نشعر به لا يكون مهمًا في اللحظة التي يطلق فيها من يُضرب صرخة مدوية. لذلك فإننا لا نستطيع أن نحتقره لأننا لسنا في الحالة نفسها التي نستطيع أن نصرخ أقوى أو أعلى منه."

لا شيء يكون أكثر خداعًا من القانون الذي يحدد مشاعرنا بشكل عام. إن أنسجة هذه الحواس رقيقة للغاية ومتشابكة ومعقدة، لدرجة أنه من غير الممكن أن نستطيع أن ندرك أو أن نرى - رغم اتخاذ أعلى درجات الحذر- نسيجًا واحدًا منها، أو أن نتتبعه من وسط كل هذه الأنسجة المتشعبة حول العامود الفقري. فما الفائدة التي تعود علينا من وراء ذلك، إذا نجحت هذه التجربة بالفعل؟ صحيح أنه يوجد في الطبيعة ما يمكن أن نسميه بالإحساس المنفرد، ولكن في حقيقة الأمر فإن كل إحساس تنشأ معه آلاف من الأحاسيس في اللحظة نفسها حيث يمكن لأقل وأصغر عصب أن يؤثر في الجهاز العصبي بأكمله ومن الممكن أن ينبثق من الاستثناءات استثناءات أخرى التي تستطيع أن تقلل من تأثير القانون العام، وتقلّص، وتحدد التجربة الفردية في بعض الحالات القليلة. في هذا الصدد يقول الناقد الإنجليزي:

"نحن نحتقر من نسمع صراخه الناتج عن الآلام المبرّحة."

ليس دائمًا، وليس عندما يطلق الصرخة الأولى، وليس عندما نرى أن المتألم يفعل كل ما في وسعه من أجل أن يكتم آلامه. نحن لا نستطيع أن نحتقره عندما نكون على يقين من أنه رجل يحظى بالاحترام والوقار. ولا يمكن أن نفعل ذلك عندما نكون شهودًا ونحن نرى كيف أنه يحاول أن يتمسك بالوقار في أثناء التعذيب، أو عندما نراه يصرخ من شدة الألم، ومع ذلك يفضّل أن يخضع لفترة أطول من الألم، وألا يستسلم تحت وطأة استمرار هذا الألم، واشتداده عليه. كما أنه يصر على ألا يؤثر ذلك في مداركه، أو في قراراته التي يمكن أن تنهي آلامه. لقد عاني فيلوكتيت بسبب المثل العليا عند اليونانيين القدماء التي كانت تتمثل في الحب الثابت الوفي تجاه الأصدقاء، والكراهية الدائمة تجاه الأعداء. هذه المعاني العظيمة كان يتمسك بها فيلوكتيت رغم أنواع المعاناة كلها التي تكبدها على أيدي معذبيه. إن آلامه لم تمكنه من تجفيف عيونه التي لم تبخل عليه بالدموع التي ذرفها على مصير أصدقائه القدامى. وهذه الآلام لم تضعف من عزيمته لدرجة تجعله يرغب في التخلص منها كي يسامحه الأعداء، بل على العكس من ذلك كان يرغب في أن يضع نفسه تحت إمرة هؤلاء لكي يفعلوا به ما يشاءون. هل يمكن أن يحتقر شعب أثينا هذا الرجل الثابت كالصخر الذي لم تستطع الأمواج أن تثنيه عن إرادته. هذا الصخر الذي دوي صراخه بشدة؟ إنني أعترف بأنني لا أجد لفلسفة سيزرو أي مذاق، وبالذات في كتابه الثاني حول المناقشات التوسكولانية، حيث ينبش في موضوع القدرة على احتمال الألم. فمن خلال هذه المناقشات يعتقد المرء أن سيزرو كان يرغب في أن يروّض مقاتلاً، كأنه يرغّبه في عدم إظهار الألم، مع أنه في هذه النقطة بالذات كان يبدو كأنه الوحيد غير القادر على احتمال الصبر من دون التفكير في أغلب الأحيان بأنه قادر على إظهار الشجاعة من خلال اختياره لأحداث معينة بشكل عشوائي. إنه يسمع فقط عند سوفوكليس كيف أن فيلوكتيت يصرخ ويشتكي، ولكنه يغض الطرف نهائيًا عن بقية سلوكه الوقور. تُرى كيف استغل الفرصة للوصول إلى هذا الهجوم ضد الشعراء؟ إنه يدّعي من خلال هذه الأحداث المنتقاة الآتي: "ينبغي أن تذيب هذه الأحداث قلوبنا، وأن تستدر عطفنا، لأنها تتناول رجالاً يتأوهون ويبكون رغم أنهم كانوا يتميزون بالشجاعة". إذًا لا بد

من السماح لهم بإظهار عواطفهم وهم يتألمون ويبكون على خشبة المسرح، لأن خشبة المسرح تختلف كليًا عن ساحة المعركة، التي كان يُسمح فيها حتى للمبارزين المحكوم عليهم بالإعدام، أو المعروضين للبيع أن يعبّروا عن أنفسهم كما يحلو لهم مع الاحتفاظ بالوقار حتى في تعبيرهم عن المعاناة. والألم، فلا يجب أن يعلو نحيبهم وبكاؤهم، ويجب ألا يسمعهم الآخرون، وعليهم ألا يجعلوا الآخرين يلاحظون انتفاضاتهم وتشنجاتهم، وعليهم أن يتألموا مع عدم إظهار الملامح التي تدل على معاناتهم، لأن آلام جروحهم وموتهم ينبغي أن تكون مصدر سرور وملذة بالنسبة إلى جمهور المشاهدين. هذا معناه أنه يجب على الممثل أن يتعلم فن إخفاء المشاعر، لأنه لو دلت أية حركة، ولو بسيطة على المعاناة والآلام، وأثارت عاطفة الشفقة لدى جمهور المشاهدين فكان هذا يعني أن نهاية المسرحية ستكون جافة وقاسية. إن الرؤية الدرامية على خشبة المسرح هي الشيء الوحيد الذي ينبغي عدم استخدام الإثارة فيه لأنه يؤدي إلى رد فعل معاكس ومختلف تمامًا. ومن الضروري أن يظهر أبطال المسرحية مشاعرهم، وأن يعبّروا عن آلامهم وألا يضعوا القيود على الفطرة البشرية. فإذا ما دل هذا على أنه ترويض أو إجبار، فإن قلوبنا لا تتأثر به وتظل باردة تجاهه ولا تتعاطف معه أبدًا. إن الذين يقدمون استعراضات في المبارزة ويرتدون الأحذية العالية ذات الأربطة يمكن أن يستحوذوا على إعجابنا، ونخص بالذكر هنا كل ممثلي المسرحيات المأساوية التراجيدية التي كتبها الفيلسوف سينيكا. إنني على يقين من أن هذا النوع من المسرحيات التي كانت تدور حول الأعمال البطولية كانت هي أهم الأنواع المسرحية، لذلك ظلت مسرحيات الرومان المأساوية دون المستوى. إن جمهور المشاهدين يعرف كيف يتجاهل كل ما يحدث في الطبيعة من خلال المسرح المدرج الدامي الذي كان منتشرًا في عصر الأنتيكة. لقد استطاع كتيسياس أن يتقن فن هذا العصر، لكن ليس مثل سوفوكليس الذي اعتاد على مشاهد الموت التي كانت تُعرض على خشبة المسرح فكان لا بد علي كتيسياس من أن يستخدم "البومباست" أي الزخارف اللفظية الجوفاء و"الرودومونتادن" أي التفاخر بالشجاعة المبالغ فيها التي لم تجعل الممثلين يظهرون الشجاعة الحقيقية. فكان من غير الممكن أن تظهر

هذه الوسائل صرخات فيلوكتيت وتأوهاته بشكل أقل حدة. إن التأوهات تصدر عن بشر عاديين، أما الأحداث فيصنعها الأبطال. إن التأوهات، والأحداث العظيمة هي التي تصنع ما يسمى بالبطل الإنساني، أو الإنسان البطل الذي لا يكون ضـــعيفًا أو لينًا ولا قاسيًا أو متحجر القلب. فكان لا بد من أن يحدث التمازج، والتنـــوع بـــين هاتين الصفتين فمرة ليّن ومرة أخرى قاسٍ طبقًا للموقف الذي يُطلب منه، فتظهـــر الفطرة البشرية عنده في ضعفها تارة، وتارة أخرى يظهر تمسكه بالمبادئ وتكون لديه الإرادة لتنفيذ ما يسند إليه من واجبات. إنه المثل الأعلى الذي يؤكد الحكمـــة ويستطيع أن يحاكي الفن في الوقت ذاته.

٤) لم يكن ذلك في حد ذاته كافيًا عنـــدما حـــاول ســـوفوكليس أن يحمـــي فيلوكتيت مرهف الحس من نظرات الاحتقار. كما أنه احتاط أيضًا بحكمة من كـــل ما يمكن أن يؤخذ عليه طبقًا لما يقوله الفيلسوف الإنجليزي:

"نحن لا نحتقر دائمًا من يصرخ من شدة الآلام، وإذا حدث أن احتقرناه، فهذا لا يتعارض أبدًا مع أننا نتعاطف مع آلامه التي تجبره على الصراخ."

ماذا يفعل هؤلاء إذًا الذين يتعاملون مع فيلوكتيت الذي يصرخ ويتألم؟ هـــل كان لا بد عليهم من أن يُظهروا أقصى درجات التأثر والشفقة نحوه؟ هذا عكس ما يحدث في النفس البشرية. هل كان عليهم أن يظهروا عواطف باردة وأنهـــم غيـــر مبالين، أو هل لا بد من أن تبدو عليهم الحيرة والخجل، بالشكل الذي لا يتناسب مع الموقف؟ هذا السلوك سوف يولد تضاربًا بالنسبة إلى جمهور المشاهدين، وهذا مـــا أراد سوفوكليس تجنبه بالفعل كما ذكرنا آنفًا. وهذا يدل على أن الشخصيات الثانوية عند سوفوكليس كانت تتحرك من منطلق شخصي. لذلك فـــإن تـــأثير صـــرخات فيلوكتيت ليست هي المؤثر الوحيد الذي يشغل بالهم. أما بالنسبة إلى التنافر أو سوء التنسيق الذي ينتج عن تعاطف الشخصيات الثانوية تجاه صرخات المتألم فإنها لـــم تسترع انتباه الجمهور فحسب، بل الأكثر من ذلك فإنها أحدث تغييرًا في نفوســـهم نابعًا من تقديرهم للألم. كما يحدث تغيير أيضًا في درجة تلامس إحساسهم مع قدر

الألم، هل كان ضعيفًا، أو مبالغًا فيه؟ إن نيوبوتوليم وأعضاء الكورس الذين يمشون وراء فيلوكتيت التعيس يعرفون تمامًا أن خداعهم لفيلوكتيت يمكن أن يجر الأخير إلى مزيد من اليأس في حين أن هذا التعيس يرى شقاءه في عيونهم. فإذا لم يستطع هذا الشقي أن يحرك أحاسيس التعاطف لديهم تجاهه بشكل ملحوظ، فإنه يستطيع أن يوجه هذه الأحاسيس إلى داخل ذاته ليأخذ حذره من كل هذا الشقاء، حتى لا تزداد معاناته إذا كشف الآخرون سره. هذا الشقاء يتوقعه جمهور المشاهدين، ونيوبوتوليم الشهم لا يخيّب رجاءهم. فرغم عجز فيلوكتيت في السيطرة على إخفاء آلامه ومعاناته، فإنه يحاول إخفاءها حتى يستطيع أن يحتفظ بهم إلى جواره. إن فيلوكتيت الذي يعجز عن إخفاء الآلام، - على الرغم من علمه بأهمية ذلك -، يحاول أيضًا السيطرة عليها حتى لا يندم الأصدقاء على الوعد الذي قطعوه على أنفسهم باصطحابه معهم عند مغادرتهم المكان. إن فيلوكتيت الذي يتصرف بتلقائية، استطاع أن يجعل نيوبوتوليم، والكورس يرجعون إليه، وهذا الرجوع كان ممتازًا، وأثر كثيرًا في القلوب، وكان أكثر فاعلية، لأن هذا الرجوع حدث من باب إظهار المشاعر الإنسانية المجردة. أما بالنسبة إلى الفرنسي فكان للعيون الجميلة نصيب في هذا الصدد (٤). إنني لا أريد التفكير طويلاً في هذا الهزل، لأن سوفوكليس أظهر البراعة الفنية عندما استخدم العنصر النسائي الذي يُعرف بالتراخينين (نسبة إلى مدينة تراخين: المترجمة). لقد نجح الكورس في أن يبرز تعاطف الجمهور تجاه الممثل الذي يصرخ نتيجة الشعور بالألم المبرّح. إن ألم هيركوليس لا يعد بمثابة ألم مجهد أو عضال، لأنه حوّله إلى ما يشبه ثورة الجنون عندما يشعر المرء بالتعطش إلى الثأر والانتقام، ويمسك بليشاس تحت تأثير هذه الثورة والغضب، ويقذف به ويهشمه فوق الصخر. إن الكورس يتكون من الشخصيات النسائية اللاتي استطعن ببراعة السيطرة على خوفه وفزعه. هذا بالإضافة إلى تمسكهم بالأمل في أن الإله سوف يُهرع إلى هيركوليس كي يساعده، هذا من ناحية، ولكن من ناحية أخرى يتملكهم الخوف من هاجس أنه سوف يهلك. وهذا كان يشغل بالهن، وبال المشاهدين أيضًا، وجعلهم يتشوقون إلى معرفة ما سوف يحدث له من بين هذين

التوقعين. ولكن بمجرد أن تؤكد النبوءة بقاء هيركوليس، فإنه يهدأ، ويجتاحه شعور بالرضا على قراره النهائي. ويتفوق هذا الشعور على كل الأحاسيس الأخرى. وهنا ينبغي علينا إذا أردنا عقد مقارنة بين فيلوكتيت المتألم وهيركوليس المتألم ألا ننسى أن هذا كان نصف إله، أما الآخر فهو آدمي. فالإنسان لا يخجل أبدًا من إظهار آلامه، ولكن من يكون نصف إله عليه أن يخجل إذا أظهر آلامه، لأنه فضل الجزء الفاني على الجزء الخالد فيه إلى الأبد، وأخذ يبكي، ويتأوه مثل فتاة صغيرة [٥]. أما نحن أصحاب الفكر الحديث فإننا لا نؤمن بأنصاف الآلهة، لذلك فإن البطل الذي يقوم بمثل هذه الأدوار لا بد من أن يتقمص الدور، وعليه أن يشعر ويتصرف كما لو كان كذلك، وعليه أيضًا أن يجعلنا نشعر أن الموضوع يتعلق بنصف إله بالفعل.

ولا أجرؤ على الموافقة أو الرفض على أن الممثل يستطيع أن يصور لنا صرخات الألم والانتفاضات الناتجة عنه، وأن يصل بنا إلى درجة خيالية ومبالغ فيها. فإذا كنتُ أعتقد أن ممثلينا غير قادرين على ذلك، فلا بد من أن أعرف أولاً ما إذا كان جارريك يتمتع بهذه القدرة أم لا، لأنه هو الآخر لم ينجح. هذا يجعلني أفكر في "Skaevopoeie"، أي في طريقة الإلقاء المنغمة التي كان القدماء يستخدمونها على المسرح التي لا نستطيع فهمها في عصرنا الحالي، ولا تمثل بالنسبة إلينا مصطلحًا مفهومًا يمكن استخدامه.

هوامش الفصل الرابع

(١) عندما يمعن الكورال في البؤس الذي يعاني منه فيلوكتيت من هذه الزاوية، فلا بد من أنه يتأثر بشكل بالغ، ويتولد لديه إحساس بالشفقة تجاهه نتيجة العزلة التي يعاني منها حيث لا يجد من يعينه على مأساته. ففي كل كلمة نسمع اليوناني الاجتماعي لطيف العشرة. ومع ذلك ساورني الشك في موضع بعينه من بين المواضع التي نستمع إليها، وهي من (البيت ٢٠١-٢٠٥) التي تقول:

In' autoV hn prosouroV, ouk ecwn basin,

Oude tin' egcwrwn,

Kakogeitona par' v stonon antitupon

Barubrvt' apoklau- seien aimathron

ترجمة الأبيات الشعرية السابقة:

"إن هذا الأعرج يعيش هنا وحيدًا بمفرده،

وقواه خائرة بسبب ساقه المريضة،

وبنقصه الجار،

إنه يشتكي ويتألم من شدة آلامه المريرة

بسبب الجروح التي تنخر فيه،

وتسيل منها الدماء كالشلالات."

أما في الترجمة المعروفة باسم ڤينسهيمش، فنجد التالي:

Ventis expositus et pedibus captus

Nullum cohabitatorem

Nec vicinum ullum saltem malum habens, apud quem gemitum mutuum

Gravemque ac cruentum

Ederet.

ترجمة الأبيات الشعرية السابقة:

"كان عرضة للرياح،

مقيدًا بسبب ساقه المريضة

من دون صحبة،

وليس لديه جار،

ولو كان الجار موجودًا لكان غير قادر على

أن يخفف من النكبات الصعبة الدامية التي يشتكي منها."

وهنا اختلفت الترجمة الحرة لتوماس يوهانسون في الكلمات الآتية:

..Ubi ipse ventis erat expositus, firmum gradum non habens,

..Nec quenquam indigenarum,

..Nec malum vicinum, apud quem ploraret

..Vehementer edacem

..Sanguineum morbum, mutuo gemitu.

ترجمة الأبيات الشعرية السابقة:

"إن الشقي البائس لا يجد أحدًا حوله

إنه لم يسمع بوجود جار لطيف بجواره،

ولم يسمع حتى عن جار فظ وشرير.

فكان سوف يشعر بسعادة جمة لو علم بوجود جار له

حتى لو كان فظًا غليظ القلب."

ولا بد من استنتاج أنه اقتبس الكلمات التي حدث فيها تغيير من توماس نـــاوجيورجوس- (إن إنتاجه كان نادرًا وشحيحًا ولم يعرفه فابريسيوس إلا من فهرس الكتب الذي طبعه يوهـــانيس أوبورينوس) - إنه يقول الآتي:

..--ubi expositus fuit

..Ventis ipse. gradum firmum haud habens,

..Nec quenquam indigenam. nec vel malum

..Vicinum. ploraret apud quem

..Vehementer edacem atque cruentum

..Morbum mutuo.

ولو كانت هذه الترجمات صحيحة، فهذا يعني أن الكورال تغنى بأفضل وأقوى العبـــارات التي يمكن أن تقال في مدح المجتمع الإنساني. وربما كانت هذه الفقرة متمثلة أمام عيني تومسون، عندما جعل ميليساندر يقف في جزيرة موحشة مهجورة يقول الآتي:

Cast on the wildest of the Cyclad isles.

Where never human foot had marked the shore,

These ruffians left me--yet believe me, Arcas,

Such is the rooted love we bear mankind,

All ruffians as they were, I never heard

A sound so dismal as their parting oars.

ترجمة الأبيات الشعرية السابقة:

"هذا السرب سيقذفني مع قدوم الليل

على الشاطئ المكفهر المفزع

لجزيرة سيكلاد الموحشة المقفرة:

التي لم يدخلها بشر قبلي،

والتي لم تطأها قدم بشر

وولدنا بحب البشر في أعماق صدورنا،

ونما الحب داخل قلوبنا البشرية."

من هذا المعنى نستخلص دليلاً على أن وجوده وسط الأشرار كان أحب إليه من عدم وجود البشر إلى جواره. معني عظيم ورائع للغاية! ويا حبذا لو كان سوفوكليس قال ذلك بالفعل، ولكنني لا بد من أن أعترف أنني لم أجد شيئًا من هذا القبيل عنده، وإلا أكون أري بعيني معتنق الفلسفة اللاّهوتية، وليس بعيني أنا، هذا الذي يحوّل كلمات الشاعر إلى المعنى الآتي:

..Ou monon opou kalon ouk eice tina tvn egcwriwn geitona, alla oude kakon, par' ou amoibaion logon stenazwn akouseie.

ترجمة الأبيات الشعرية السابقة:

"إنه لم يجد شخصًا طيبًا من بين المواطنين المجاورين له،

ولم يجد حتى شريرًا يحظى منه بالعطف

عندما يشكو إليه حاله، ويستمع إلى زفراته."

ولقد تمسك بروموي بتفسيرات المترجمين السابقين له أكثر من مترجمنا الألماني المعاصر. ففي حين يقول هذا:

sans societe, meme importune,

يقول الاخر الآتي:

"الذي حُرم من كل الوسائل التي تؤنسه."

ولا أرغب في قبول ذلك للأسباب التالية:

أولاً: عندما تُفصل كلمة "kakogeitona" (أي الجار السيئ: المترجمة) عن كلمة "tina' egcwrwn" (أي أحد سكان هذه المنطقة: المترجمة) - كان من المفروض أن تشكل هاتان الكلمتان عنصرًا معينًا- ولا بد من أن يكون ضروريًا وضع الحرف "oude" أمام كلمة "kakogeitona"، ولا بد من تكراره. ولأن هذا الحرف غير موجود، فيبدو أن كلمة "kakogeitona" تتبع كلمة "tina"، ولا بد من حذف الفاصلة الموجودة بعد كلمة "egcwrwn". إن هذه الفاصلة ظهرت - حسب اعتقادي - فقط في الترجمة، لأنني تأكدت من أنه في الطبعات اليونانية لا توجد فاصلة، ووُضعت فيما بعد كأنها تابعة لكلمة "kakogeitona"(على سبيل المثال طبعة ڤيتينبرجيشي من عام ١٥٨٥ في أوكتاف، التي ظلت مجهولة بالنسبة إلى فابريسيوس).

ثانيًا: هل الموضوع يتعلق فعلاً بالجار السيئ إذا وجـدنا عبـارة "stonon antitupon, amoibaion" أي الذي يتبادل معنا الزفرات: المترجمة) كما يوضح لنا المتعلق بالفلسفة اللاّهوتية الذي يمكن أن نعقد عليه الآمال (أي نعتمد على أقواله: المترجمة)؟ وهل سـوف يتبـادل معنـا التأوهات ويتحول إلى صديق لا يكن لنا أي نوع من العداء، أو الشر؟ باختصار: أعتقد أن النـاس فهمت معنى كلمة "Kakogeitona" بشكل خاطئ، وافترضوا أن الصفة"kakoV" كأنها مركبـة من كلمتين، وأن اسم الفاعل مكون من كلمتين هما "to kakon"، وفسروها علـى أن المقـصود منها هو الجار السيئ، في حين أن المعنى المقصود هـو "الجـار المجـاور للـشر"، لأن كلمـة "kakomantiV"، لا يُقصد بها الشرير، أو الرسول الخطأ، أو غير الحقيقي، ولكن رسول الشر، لأن كلمة "kakotecnoV" لا تعني الفنان الشرير، أو غير الماهر، ولكن فنان يمتلئ بالشر. كان الشاعر يقصد بالجار المجاور للشر الشخص الذي يعيش في نفس الظروف الصعبة التي نعيـشها نحن، ويتقاسمها معنا. ويتعاطف مع آلامنا من باب الصداقة التي تجمع بيننا. ويمكن أن نـستبدل الكلمـات "oud' ecwn tin' egcwrwn kakogeitona" بالكلمـات "neque quenquam indigenarum mali socium habens" (أي أنه لم يجد صديقًا من بين أهل هـذه المنطقـة يشاركه تعاسته، ويتقاسم معه سوء الحظ: المترجمـة). إن المتـرجم الإنجليـزي الـذي تـرجم سوفوكليس حديثًا، واسمه توماس فرانكلين لا يمكن أن يكون لديه رأي آخر مخالف لرأيي، لأنه لا يعتقد أن المقصود بهذه الكلمة "kakogeitwn" الجار الشرير، لأنه يترجمهـا هكـذا: "fellow mourner" (أي زميلي في العذاب: المترجمة)

..Expos'd to the inclement skies,

..Deserted and forlorn he lyes,

..No friend nor fellow-mourner there,

..To sooth his sorrow, and divide his care.}

(2) Mercure de France. Avril 1755. p. 177.

(3) The theory of moral sentiments, by Adam Smith. Part. I.sect. 2. chap. 1. p. 41. (London 1761.)}

(4) Act. II. Sc. III. De mes deguisements que penserait Sophie? sagt der Sohn des Achilles.}

(5) Trach. v. 1088. 1089.

--ostiV wste parJenoV Bebruca kleiwn--}

ترجمة العبارة السابقة:

"-- أنا الذي يشتكي ويصرخ مثل الفتاة--".

الفصل الخامس

إن المتخصصين في العصور القديمة يعتقدون أن مجموعة لاؤوكون تعتبر من التحف الفنية الرائعة التي تم تشييدها في عصر القياصرة اليونانيين، لأن هذه القصة التي تناولها فرجيل أصبحت بمثابة المثل الأعلى والمصدر الأساسي بالنسبة إلى الآخرين. وأود فقط أن أذكّر هؤلاء العلماء الذين يؤيدون هذا الرأي ببارتولوميوس مارلياني [١]، وأيضًا بالمحدثين من أمثال مونت فوكو [٢] الذين وجدوا من دون شك تطابقًا بين ما تناوله الفن ما تغنى به الشعراء، لدرجة أنه لم يخطر ببالهم أنه توجد علاقة بين الاثنين، أو أن يكون الاثنان قد ظهرا في ظروف متقاربة. لذلك اشترط بعض المتخصصين بأنه إذا تعلق الأمر بشرف أسبقية ابتكار الأفكار الأولى فلا بد من أن تكون الأسبقية للشاعر قبل الرسام.

ولكن يبدو أنهم نسوا، أو تجاهلوا تمامًا أنه يمكن وجود احتمال ثالث غير الاحتمالين الآخرين حيث لا يكون الشاعر قد اقتبس من الرسام أو العكس. لكن الاحتمال الأكبر هو أن يكون الاثنان قد استلهما مادتهما من مصدر ثالث أقدم كثيرًا من عصر الكتابة، أو الرسم. وطبقًا لأقوال ماكروبيوس فإن بيساندر يمثل هذا المصدر الثالث والأقدم [٣] لأنه عندما كانت أعمال الشعراء الإغريق ما زالت موجودة، كان يُعرف في المدارس ما يسمى بـ"pueris decantatum" إن الروماني لم يقتبس في كتابه الثاني قصة الغزو والتدمير الكامل لمدينة إليومس، بل ترجمها حرفيًا. وإذا كان بيساندر قد سبق فرجيل في تسجيل قصة لاؤوكون فهذا يعني أن الرسامين اليونانيين لم يكونوا في حاجة إلى اقتباسها من الشاعر اللاتيني، وأن التخمينات التي شاعت في عصرهم لم تكن مبنية على أسس صحيحة.

وإذا كان لا بد من أن أتفق مع كل من مارلياني ومونت فوكو في آراءهما، فإنني سوف أجد لهما المخرج التالي: وهو أنه لم يثبت بالدليل القاطع أن قصائد بيساندر قد فُقدت، ومن بينها قصة لاؤوكون كما رواها بنفسه. ولكن هناك احتمال كبير بأن تكون قد فُقدت بالفعل طبقًا لما ذكره الكتّاب الإغريق في أعمالهم، ولكن ما قاله هؤلاء لا يتطابق البتة مع ما كتبه فرجيل في هذا الصدد. وهذا يثبت أن

الكاتب الروماني لا بد من أن يكون قد أعاد صياغتها بعد ترجمتها بما يتوافق مع الفكر الروماني. لذلك كانت الطريقة التي سرد بها قصة لاؤوكون دليلاً على أنها من وحي خياله الخالص. وبناءً على ذلك فإن الفنانين حاولوا أن يتواءموا مع هذه القصة في طريقة عرضهم لها، وهذا يعني أنه لا بد من أن يكونوا قد عاشوا في العصر الذي يلي ذلك العصر مباشرة وتأثروا به كمثل أعلى لهم، وتناولوا هذا العمل كما سرده فرجيل بنفسه.

ويترك لنا كڤينتوس كالابر أثرًا يدل على لاؤوكون كالحصان الخشبي الذي تحدث عنه فرجيل، لأن الغضب الذي تظهره منيرڤا، والذي عبّر عنه جاء مختلفًا تمامًا عما هو معروف. إن الأرض تتزلزل تحت أقدام المحارب الطروادي، ويباغته الخوف والفزع وآلام حارقة تؤذي عينيه، ورأسه تعاني، فيجن جنونه، وتثور ثورته، وتعمى بصيرته. وحتى بعد أن أصيب بالعمى لا يستطيع التوقف عن النصح بحرق الحصان الخشبي، فترسل منيرڤا تنينين بشعين ينقضان على أبناء لاؤوكون، ومن دون جدوى يمد الصبيان أيديهما إلى والدهما لاؤوكون - هذا الأب الأعمى المسكين- الذي لا يستطيع مساعدتهما. وينهش التنينان ابنيّ لاؤوكون. أما الثعابين فتتسلل إلى داخل الجحور تحت الأرض، ولم يصب منها لاؤوكون بأي أذي. لم يكن هذا التناول تصورًا خاصًا بـكڤينتوس فقط [٤]، بل كان متداولاً ومعروفًا بالنسبة للآخرين. ويفهم ذلك من سياق الفقرة في قصة لآكيفرون (أي لاؤوكون: المترجمة) التي تتكلم الثعابين فيها عن صفات آكلي لحوم الأطفال[٥].

أما إذا كان اليونانيون القدماء قد ساروا على هدي هذه العادات، فكان من الصعب على فنانيهم أن ينحوا نحوًا آخر. وكان من الصعب أيضًا أن يسيروا على نهج الشعراء الرومانيين الذين لم يعرفوهم أبدًا، ما لم يُطلب منهم ذلك خصيصًا. لذلك أعتقدُ أنه من المفروض أن أصرّ على هذه النقطة بالذات، إذا كنتُ أرغب في الدفاع عن كل من مارلياني ومونت فوكو. إن فرجيل[٦] كان هو الأول والوحيد

الذي نجد عنده أن الثعابين تفترس لاؤوكون وأبناءه، وتقضي عليهم. ولقد اقتبس النحاتون والرسامون هذه الفكرة، رغم أنه ما كان يحق لهم أن يفعلوا ذلك بصفة أنهم يونانيون: لذلك فمن المحتمل أن يكونوا قد تأثروا بفرجيل.

وأعتقدُ أنه ينقصنا السند التاريخي لهذا الاحتمال،. وحيث إنني لا أستطيع أن أستخلص ما يدعمني في هذه النقطة، فإنني أعتقد أننا نستطيع أن نعتبرها -على أقل تقدير- أحد الافتراضات القائمة التي يمكن أخذها في الاعتبار، بعد أن يكون الناقد قد انتهى من تأملاته في هذا الصدد. وإذا كنا نستطيع أن نبرهن على أن النحاتين ساروا على نهج فرجيل، فربما لا توجد الأدلة التي تثبت ذلك. على أي الأحوال فإنني أرغب في أن أستخدم هذه الافتراضات من أجل أن أثبت إلى أي مدى ساروا على نهجه، أو اقتبسوا منه فيما يخص الصراخ بالذات. لقد أوضحت فيما سبق رؤيتي، وربما لو استمرت الحال في عقد المقارنة فسوف يجعلني ذلك أناقش ملاحظات ليست ذات أهمية في هذا الصدد.

إن فكرة الزج بالأب وبأبنائه إلى الثعابين المفترسة التي تلتف حولهم وتربطهم في عقدة واحدة تعتبر فكرة جيدة بلا جدال أبدعها خيال الرسام المبدع. فمن يا ترى يمكن أن يكون أول من خطرت له هذه الفكرة في حقيقة الأمر؟ هل الفنان قبل الشاعر أم العكس؟ إن مونت فوكو يدّعي أنه لم يجد هذه الفكرة عند الشاعر [٧]. ولكنني أعتقد أنه لم يقرأ الشاعر بعناية وبشكل متعمق الذي تغنى بالأبيات التالية:

--- illi agmine certo

..Laocoonta petunt, et primum parva duorum

..Corpora natorum serpens amplexus uterque

..Implicat et miseros morsu depascitur artus.

..Post ipsum, auxilio subeuntem et tela ferentem

..Corripiunt, spirisque ligant ingentibus--

(انظر الهامش٦:"وفي هجمة محكمة---" صفحة ١٢٣/١٢٤

لقد قدم الشاعر وصفًا دقيقًا للثعابين من حيث الطول وإحكام قبضتها على الأبناء. وفي اللحظة التي يتقدم فيها الأب لمساعدة أبنائه تهجم عليه هو الآخر "corripiunt" إنها طويلة جدًا لدرجة أن الأبناء لا يستطيعون فك أنفسهم من قبضتها، ولا بد من أن الثعابين كانت تضرب الأب برؤوسها وبمقدمة جسمها، في حين أنها كانت تلتف حول الأبناء بمؤخرة جسمها وبالذيل.

إن هذه اللحظة بالذات تعتبر مهمة للغاية لاستمرار الأحداث في اللوحة الفنية التي يرسمها الشاعر بقلمه لأنه يعبّر عنها هنا من أجل أن نستطيع أن ندركها وأن نحسها بمشاعرنا، لأنه ليس لديه الوقت الذي يستطيع فيه أن يصور هذه اللحظة بالتفصيل. كما أننا نستطيع أن نستشف من إحدى الفقرات عند دوناتوس (٨) أن المفسرين القدماء استطاعوا إدراك ذلك بحسهم جيدًا. ترى كم من الرسامين لم يستطيعوا رؤية هذه اللحظة، فكانت النتيجة أنها ضاعت من بين أيديهم؟ هل كان هدفهم الأساسي هو نقل ما تستطيع عيونهم أن تلتقطه، ويعتقدون أنهم يستطيعون تنفيذه، وإبرازه في سرعة ووضوح؟

إن ذلك يظهر فعلاً بوضوح حتى في التعاريج نفسها التي كان يصفها الشاعر عندما كانت الثعابين تسحب لاؤوكون كلما حاول أن يتجنب أن تصل إلى ذراعيه، أو إلى أذرع أبنائه. وهنا يؤكد الشاعر تأثير الأيدي ويبرزه بشكل واضح:

..Ille simul manibus tendit divellere nodos.

ترجمة البيت الشعري السابق:

"إنه يصارع بيديه من أجل أن يدفع العقد الثعبانية

بعيدًا عن نفسه."

كان من الواجب على الرسامين هنا أن يسيروا على نهج الشاعر. فلا شيء يدل على أن لاؤوكون وأولاده كانوا على قيد الحياة سوى حركة الأيدي. إن ثورة الغضب التي تظهر في وجه المتكلم ليس لها أية أهمية من دون الأذرع التي تلتصق بمحاذاة أجسامهم من كثرة التفاف الثعابين حولهم بشكل محكم. هذا الوضع جعل البرودة والموت ينتشران في تمثال المجموعة. وعندما نتأملهم، فإننا نرى أنه ابتداءً من الشخصية الرئيسية وحتى الشخصيات الثانوية تظل في حركة مستمرة وفي حالة انشغال دائم بالمواضع المختلفة من الجسم التي تكون أكثر إيلامًا في تلك اللحظة.

لم يستطع الرسامون محاكاة الشعراء في شيء آخر عند رؤية هذا المشهد الذي كانت فيه الثعابين تلتف حول أجسام لاؤوكون وأولاده سوى مشهد الأيدي، وهي ممدودة (واللافت للنظر أنها كانت الشيء الوحيد غير المقيد من أجسام هؤلاء). إن فرجيل جعل الثعابين تلتف حول جسم لاؤوكون مرتين وحول رقبته مرتين وتمتد برؤوسها عاليًا أعلى من رقبة الضحية:

..Bis medium amplexi, bis collo squamea circum Terga
dati, ..superant capite er cervicibus altis

ترجمة الأبيات الشعرية السابقة:

"وتلتف مرتين حول الوسط ومرتين حول الرقبة

وترتفع عاليًا برؤوسها وبرقبتها منتصبة،

وتلتصق بهم بظهرها الممتلئ بالقشور."

وينطبع هذا المشهد في خيالنا، ويجعلنا نشعر بصدق اللحظة بشكل ممتاز، لأن أجزاء الجسم الجميلة كلها بلا استثناء تعاني من الاختناق من شدة الضغط عليها، ويسري السم صاعدًا إلى الوجه. إن الرسامين لا يستطيعون محاكاة هذه

الصورة، عندما يظهر تأثير السم وعلامات الآلام على الوجه بوضوح. لأنه إذا كان لا بد من إظهارها فيجب إذًا أن تكون كل أعضاء الجسم عارية تمامًا، كما يجب ألا يؤثر أي ضغط عليها يمكن أن يحدث تأثيرًا في شكل الأعصاب المتألمة والعضلات المتحركة. بالإضافة إلى ذلك فإنه إذا التفت الثعابين مرتين حول الجسم، فإن ذلك سوف يحجب جزءًا كبيرًا منه، وسوف يحجب أيضًا رؤية العضو التناسلي المنكمش من شدة الألم. وهذا المشهد بالذات يعتبر غاية في الروعة ويدل على البراعة في التصوير. ما كان من الممكن أن يرى المرء شيئًا من بين اللفات الثعبانية سوى أجزاء الجسم التي يمكن أن تُري من تحتها أو من فوقها وأيضًا التورم والانتفاخ وآثار الضغط عليها. ولكن هذا المشهد لا يبرز التأثير الداخلي للآلام، بل يعبّر فقط عن المعاناة الخارجية والعبء الواقع على أجزاء الجسم كلها. ولو أن الرقبة طُوقت هي الأخرى لأفسدت الشكل الهرمي كليًا الذي يظهر بوضوح أمام العين، ويبدو متناسقًا ومنسجمًا مع الشكل الكلي. كما أن رؤوس الثعابين المدببة التي تظهر في الفراغ، وتمتد إلى أعلى كانت ستبدو كما لو كانت أشبه بسقوط مفاجئ في مبارزة للشيش. وكان ذلك سوف يؤدي إلى الإضرار بالشكل العام كليًا. وهناك بعض الرسامين الذين لم يوافقوا على محاكاة الشعراء، أو انتهاج طريقتهم. فكيف كانت النتيجة؟ النتيجة نستطيع معرفتها من خلال اللوحات الكثيرة التي خلّفها لنا هؤلاء الرسامون من خلال ما سجله فرانس كلين [٩] التي لا تولد في النفس سوى الاشمئزاز والتقزز. إن النحاتين القدماء أغفلوا تمامًا أن فنهم يتطلب تعديلاً وتحويرًا بشكل كامل. لذلك لم يفعلوا شيئًا سوى تغيير موضع اللفات الثعبانية، فبدلاً من وجودها في الجزء العلوي من الجسم والرقبة، جعلوها حول الأفخاذ والأقدام. في هذا الوضع لم تؤثر اللفات الثعبانية في المظهر العام بشكل سلبي من حيث إخفاء أجزاء بعينها أو الضغط عليها بشدة.

هذا الوضع ولد إحساسًا بعدم القدرة على محاولة الهروب وأضفى أيضًا نوعًا من الجمود كان معبرًا بالنسبة إلى استمرارية الوضع القائم.

ولا أعرف كيف غض النقاد البصر نهائيًا عن إبراز هذا التباين الواضح بين ما عرضه النحاتون، وما كتبه الشعراء فيما يخص اللفات الثعبانية التي فضّل البعض أن تكون في الجزء العلوي من الجسم في حين أن البعض الآخر جعلها حول الأفخاذ والأقدام. ولم يتناولوا ذلك بالنقد أو التفسير والتوضيح، وسكتوا عن ذلك كله بشكل كامل. وكل ما فعلوه هو أنهم امتدحوا حكمة الفنانين أكثر كثيرًا مما فعلوا مع الآخرين (أي الشعراء: المترجمة). إنني أقصد أيضًا هنا التباين الذي حدث في الطريقة التي عرضوا بها الملابس. إن فرجيل صوّر لاؤوكون بمفرده في ردائه الكهنوتي، ولكنه أظهره في المجموعة مع أبنائه عاريًا تمامًا. ويقول البعض إن هناك من وجدوا تناقضًا كبيرًا في أن يظهر ابن ملك الذي هو في الوقت ذاته كاهن عاريًا تمامًا من الثياب في أثناء توقيع العقوبة عليه. ويردّ بعض المتخصصين على هؤلاء في جدية، إن ذلك كان خطأً كبيرًا بالنسبة إلى ما جرى عليه العرف، وكان شائعًا في ذلك العصر. ولكن النحاتين كانوا مضطرين إلى عرض مثل هذه الشخصيات مجردة من الملابس لأنهم لم يستطيعوا أن يجدوا الملابس المناسبة لمثل هذه المواقف لهذه الشخوص الماثلة للعقاب ونجدهم يقولون في هذا الصدد إن فن النحت لا يستطيع تقليد مثل هذه الخامات من المنسوجات، وأن الثنيات الغليظة كانت سوف تؤثر في المنظر العام بشكل سلبي ومنفّر. لهذا السبب فإنهم اختاروا الأقل سوءًا عند المفاضلة بين شيئين سيئين. لذلك كان من الأفضل أن يخرج النحات عن المألوف على أن يتورط في عرض ثياب غير مناسبة بالمرة (١٠). ولو كان الفنانون القدماء سوف يضحكون ويتهكمون على هذا الاعتراض، فلا أستطيع أن أستشف كيف ستكون إجاباتهم وتعليقاتهم. إننا لا نستطيع أبدًا أن ننتقص من قدر الفن، لأننا إذا نظرنا إلى الموضوع في هدوء واعتدال، فإننا نعرف أنه يمكن صنع جميع أنواع الملابس للتماثيل. هذا فيما يخص النحت. أما بالنسبة إلى الرسم فهذا يجعل تقليد أنواع بعينها من الأقمشة صعبًا للغاية، ولكن هل من الضروري أن يكون لاؤوكون مرتديًا ثيابه حين يصوره

الرسام بريشته: ألن يحرمنا ذلك من رؤية الأجزاء المختفية تحت الثياب؟ هل سوف يتأثر تناسق الجسم بشكل الثوب الذي صنعته يد عبد (يقصد يد بشر: المترجمة) بشكل أقل بدلاً من إضفاء روعة الحكمة الخالدة عليه؟ هل يتطلب ذلك كل المهارات مجتمعة؟ هل الثوب جدير بالتقدير؟ هل يضفي علي صاحبه الاحترام والوقار؟ هل تقليد هذا الفنان أو ذاك يتطلب مهارات كثيرة، أم أنه من باب إسداء الجميل، أو ربما كنوع من التفاخر؟ إذا كنا نرغب في خداع عيوننا (حيث يوجد الكثير من الأشياء الخادعة) فبأي الأشياء نرغب في خداعها؟

أما بالنسبة إلى الشاعر فإن الثوب لا يكون ثوبًا، لأنه لا يخفي شيئًا. إن قدرتنا على التخيل قادرة على اختراق الثوب ورؤية الأجزاء كلها التي يخفيها. فإذا جعل فرجيل لاؤوكون يرتدي ثيابًا أم لا فإن معاناة لاؤوكون تبدو واضحة في كل جزء من أجزاء جسمه. إن الجبين مربوط بالعصابة الكهنوتية التي لا تستطيع أن تخفي قدرتنا على تخيل ما ورائها، ولا تستطيع حجبه عنا. لا! إنها لا تستطيع حجب ما ورائها بل إنها تقوي الحس والإدراك الذي يجعلنا نشعر بقدر الشقاء وسوء الحظ الذي يعاني منهما هذا الشخص:

..Perfusus sanie vittas atroque veneno.

ترجمة البيت الشعري السابق:

"مليئة بالصديد، والقبح، هذه العصابة، ومدنسة بالسم الضارب إلى السواد."

لا شيء يستطيع أن يساعد لاؤوكون ولا حتى الوقار الذي كان يحظى به ككاهن في السابق. إن العصابة التي كانت تميزه وكان يحظى بسببها بالوقار والاحترام من كل من يتعرف عليها، أصبحت الآن مرتعًا للبصاق وفقدت قدسيتها وتدنست طهارتها.

كان على الفنان ألا يلتفت بشكل جدي إلى هذه الأشياء الثانوية إذا لم يـــؤثر ذلك في العمل الرئيسي بشكل جذري. فإذا ترك هذه العصابة على جبين لاؤوكون فإنها كانت سوف تضعف التأثير المطلوب بدرجة كبيرة، لأنها كانت سوف تغطي جزءًا كبيرًا من الجبين الذي هو مركز المشاعر وقوة التعبير. وعنـــدما يـــصرخ لاؤوكون في مواضع أخرى، فإن الفنان يضحى بالجمال لحساب إظهـــار التعبيـــر المؤثر. لذلك كان عليه أن يتخلى أيضًا هنا في هذه الحالة بالذات عما هـــو شـــائع ومألوف من أجل إظهار الأحاسيس المؤثرة. كان الشائع والمتعارف عليه بالنـــسبة إلى القدماء لا يمثل قيمة كبيرة، لأنهم كانوا يشعرون أن أعلى درجـــات القواعـــد الفنية سوف تجبرهم على التخلي عما هو مألوف وشائع. إن الضرورة هي التـــي أبدعت الثياب، ولكن ما علاقة الفن بالضرورة؟ إنني أعترف وأصرح بأنه يوجد ما نطلق عليه جمال الثياب أو التناغم الجمالي في الملابس، ولكن مـــاذا يمثـــل هـــذا بالنسبة إلى جمال الخلقة البشرية؟ هل يجب على من يستطيع الوصول إلى القمة أن يهتم بالصغائر؟ إنني أخشى كثيرًا أن يحاول أبرع النحاتين إظهار مهاراته فقط في إبراز جمال الثياب على حساب الأشياء الأخرى التي ينبغي عليه تأكيدها.

هوامش الفصل الخامس

(1) Topographiae Urbis Romae libr. IV. cap. 14. Et quanquam hi (Agesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii)ex Virgilii descriptione statuam hanc formavisse videntur etc .

ترجمة الفقرة السابقة:

"وفي حقيقة الأمر فإن كلاً من الروديسيين أمثـــال- أجيـــساندر، وبوليدورس، وأتينودور-، صنعوا هذا التمثال، وهم فـــي حالـــة كـــأنهم يتنافسون في مسابقة من أجل إنشائه، ولذلك فهو يختلف في جوهره عـــن الصفات التي تحدّث عنها فرجيل في وصفه للاؤوكون."

(2) Suppl. aux Ant. Expliq. T. I. p. 242. Il semble qu'Agesandre. Polydore et Athenodore. qui en furent les ouvriers. aient travaille comme a l'envie, pour laisser un monument. qui repondait a l'incomparable description qu'a fait Virgile de Laocoon etc.

ترجمة الفقرة السابقة:

"وفي حقيقة الأمر فإن كلاً من الروديسيين أمثـــال- أجيـــساندر، وبوليدورس، وأتينودور- ، صنعوا هذا التمثال، هم فـــي حالـــة كـــأنهم يتنافسون في مسابقة من أجل إنشائه، ولذلك فهو يختلف في جوهره عـــن الصفات التي تحدّث عنها فرجيل في وصفه للاؤوكون."

(3) Saturnal. lib. V. cap. 2. Quae Virgilius traxit a Graecis, dicturumne me putetis quae vulgo nota sunt? quod Theocritum sibi fecerit pastoralis operis autorem, ruralis Hesiodum? et quod in ipsis Georgicis tempestatis serenitatisque signa de Arati Phaenomenis traxerit? vel quod eversionem Trojae, cum Sinone suo, et equo ligneo, ceterisque omnibus, quae librum secundum faciunt, a Pisandro paene ad verbum transcripserit? qui inter Graecos poetas eminet opere, quod a nuptiis Jovis et Junonis incipiens universas historias, quae mediis omnibus saeculis usque ad aetatem ipsius Pisandri contigerunt, in unam seriem coactas redegerit, et unum ex diversis hiatibus temporum corpus effecerit? in quo opere inter historias ceteras interitus quoque Trojae in hunc modum relatus est. Quae fideliter Maro interpretando, fabricatus est sibi Iliacae urbis ruinam. Sed et haec et talia ut pueris decantata praetereo.}

ترجمة الفقرة السابقة:

"هل تعتقدون أنني سوف أسرد - كما هو متعارف عليه - كل ما اقتبسه فرجيل من اليونانيين؟ هل ينبغي علىّ أن أقول إنه استخدم تيوكريت كمصدر اقتبس منه قصيدة الرعاة، أو أنه اقتبس من هيزيود قصيدة بعنوان: الزراعة؟ أو أنه تأثر كذلك في: الجيورجيكا بظواهر الطقس الجميل أو المحمل بالزوابع والأعاصير واقتبسها من كتاب: فينومينا للكاتب آراتوس؟ أو أنه ترجم حرفيًا ما كتبه بيساندر عن تدمير طروادة وبطلها المسمى بسينون، وقصته مع الحصان الخشبي، وكل ما كُتب في هذا السياق الذي ورد في كتاب الأغاني الثاني من الإنيادة

لبيساندر؟ الذي تميز على جميع الشعراء اليونانيين بهذا العمل الذي يبـدأ بحفلة ليلة زواج جوبيتر ويونو؟ إن هذا الكتاب يضم القصص كلها فـي شكل أحداث متتابعة خلال القرون الماضية وصولاً إلى العـصر الـذي عاش فيه بيساندر. كما أنه ألّف أيضًا عملاً تناول فيه الفترات المنفصلة، وذكر أيضًا الكثير من القصص التي من بينها قصة زوال طـروادة. إن فرجيل ترجم كل هذا بدقة وأعتمد في وصفه على تدمير مدينة إيليـون، ولكنني سوف أتغاضى عن ذلك كله."

(4) Paralip. lib. XII. v. 398-408 et v. 439-474.

(٥) أو بعبارة أدق: ثعبان واحد: لأنه من المفترض أن يكون لآكيفـرون رأى ثعبانًـا واحدًا فقط---

..Kai paidobrvtoV porkewV nhsouV diplaV.

(٦) إنني ما زلتُ أتذكر أن الناس كانوا يضربون الأمثلة باللوحة المرسومة طبقًا للوصف الذي تناوله أيومولب في رواية له بالعنوان التالي: بترون للكاتب الذي يحمل الاسم نفـسه. هـذه اللوحة تستعرض القصة الكاملة لزوال طروادة، وبخاصة قصة لاؤوكون بشكل تفـصيلي، أكثـر تفصيلاً عما ورد عند فرجيل. ويقال إن هذه اللوحة كانت موجودة في معرض نابولي بين لوحات أخرى من عصور أقدم لكل من زيوكسيس وأبيلليس وبروتوجينيس. إن هـذه اللوحـات تجعلنـا نفترض أن اللوحة اليونانية موجودة بالفعل أيضًا. ولكن اسمحوا لي باعتباري شاعرًا روائيًا وليس مؤرخًا أن أصرح بأنه لا يوجد لهذا المعرض ولا لهذه اللوحة ولا لهذا الأيومولب- مع احترامـي الشديد - أي سند تاريخي. كل ما في الأمر أن هذه الرواية لبترون هي رواية خيالية، ولا يوجـد أي دليل يوضح هذا الخيال الشعري سوى الآثار التي تظهر في التقليد الركيك لكل ما كتبه فرجيل في هذا الخصوص. ولستُ مستعدًا لتضييع وقتي في عمل مثل هذه المقارنات، وسوف أكتفي فقط بالتنويه إلى فرجيل في مجلده الثاني (الإنياذة من صفحة ١٩٩ - ٢٢٤) حيث يذكر الآتي:

..Hic aliud majus miseris multoque tremendum

..Objicitur magis, atque improvida pectora turbat.

..Laocoon, ductus Neptuno sorte sacerdos,

..Solemnis taurum ingentem mactabat ad aras.

..Ecce autem gemini a Tenedo tranquilla per alta

..(Horresco referens) immensis orbibus angues

..Incumbunt pelago, pariterque ad litora tendunt:

..Pectora quorum inter fluctus arrecta, jubaeque

..Sanguineae exsuperant undas: pars cetera pontum

..Pone legit, sinuatque immensa volumine terga.

..Fit sonitus spumante salo: jamque arva tenebant,

..Ardentesque oculos suffecti sanguine et igni

..Sibila lambebant linguis vibrantibus ora.

..Diffugimus visu exsangues. Illi agmine certo

..Laocoonta petunt, et primum parva duorum

..Corpora natorum serpens amplexus uterque

..Implicat, et miseros morsu depascitur artus.

..Post ipsum, auxilio subeuntem ac tela ferentem,

..Corripiunt, spirisque ligant ingentibus: et jam

..Bis medium amplexi. bis collo squamea circum

..Terga dati. superant capite et cervicibus altis.

..Ille simul manibus tendit divellere nodos,

..Perfusus sanie vittas atroque veneno:

..Clamores simul horrendos ad sidera tollit.

..Quales mugitus, fugit cum saucius aram

..Taurus et incertam excussit cervice securim.

ترجمة الأبيات الشعرية السابقة:

"الآن تتسع النظرات الرهيبة الفزعة من على البعد،

وتعبّر عن معاني اليأس و الشقاء،

و القلوب مملوءة بالذعر و الاضطراب.

ويُسحب الكاهن إلى قدره الأسود،

ويمشي أمامه نيوبوتوليم و الكورس،

الذي يبارك الثور الضخم على صخرة الهيكل،

وينظر من جزيرة تينيدوس على المياه الهادئة،

وتقترب الثعابين (إنني أحكي ذلك بكثير من الأسى والفزع)،

وتحوم حوله، وتمتد عبر البحر.

وتسرع في الوقت ذاته باتجاه الشاطئ،

وترتفع بصدورها ولبدها من وسط الأمواج كأنها أشجار.

وتمر بباقي جسمها ذي اللون الأحمر القاني وسط الجمع.

ويتكور ظهرها خلف الأمواج،

وينتفخ في شكل لا نهائي،

وتفور الأمواج وتغلي بصوت مرتفع،

وتنذر الحيّتان بقدومهما،

ويتطاير الدم والشرر من العيون المتأججة،

وتحدث الحيّتان فحيحًا، وتلعقان فكيهما بلسانين سريعي الحركة.

ويهرب الجميع من مشاهدة هذا المنظر،

بعد أن جف الدم في عروقهم.

ولكن في هجمة محكمة تصل الحيّتان إلى لاؤوكون،

وقبلها إلى أبنيه الصغيرين، نحيلي الجسم.

تلتف الحيّتان حول أجسامهما، وتضيّق الخناق عليهما.

ـــ يا للمأساة – ثم بدأت الحيّتان في لدغ أعضاء الجسم

لدرجة أن المساعد شخصيًا الذي اقترب،

وكان يحمل القذائف لدغتاه هو الآخر.

وسرعان ما طوقت الحيّتان الجسم كله،

حول الوسط مرتان، وحول الرقبة مرتان،

وترتفعان برأسيهما، ورقبتيهما أعلى من رقبته

وحين أن لاؤوكون يحاول أن يفك بيديه العقد.

إن عصابته قبيحة المنظر وملوثة بالصديد،

- هذه العصابة-،

ومدنسة بالسم الضارب إلى السواد،

ويطلق صراخًا رهيبًا يرتفع إلى النجوم:

كما يدوّي صراخ الثور الملطخ بالدم في أثناء هروبه،

والبلطة تتأرجح في عنقه المذبوح."

أما أيومولب (فيمكن أن نقول عنه، إنه ارتجل مثلما فعل كل الشعراء: حيث كان لذاكرتهم دائمًا نصيب في أشعارهم أكثر كثيرًا من قدرتهم الإبداعية):

..Ecce alia monstra. Celsa qua Tenedos mare

..Dorso repellit, tumida consurgunt freta,

..Undaque resultat scissa tranquillo minor.

..Qualis silenti nocte remorum sonus.

..Longe refertur, cum premunt classes mare,

..Pulsumque marmor abiete imposita gemit.

..Respicimus, angues orbibus geminis ferunt

..Ad saxa fluctus: tumida quorum pectora

..Rates ut altae, lateribus spumas agunt:

..Dant caudae sonitum; liberae ponto jubae

..Coruscant luminibus, fulmineum jubar

..Incendit aequor, sibilisque undae tremunt.

..Stupuere mentes. Infulis stabant sacri

..Phrygioque cultu gemina nati pignora

..Laocoonte, quos repente tergoribus ligant

..Angues corusci: parvulas illi manus

..Ad ora referunt: neuter auxilio sibi

..Uterque fratri transtulit pias vices,

..Morsque ipsa miseros mutuo perdit metu.

..Accumulat ecce liberum funus parens.

..Infirmus auxiliator; invadunt virum

..Jam morte pasti, membraque ad terram trahunt.

..Jacet sacerdos inter aras victima.

ترجمة الأبيات السابقة:

"انظروا كيف حدثت معجزة جديدة!

هناك عند جزيرة تينيدوس العالية،

حيث يهتز الصخر الموجود خلفها،

ويصطدم بها، وتهيج الأمواج، وتتحول إلى زبد،

وتدوّي كضربة المجداف التي تحدث في سكون الليل،

كما لو كان أسطول بكامل هيئته قادمًا من بعيد،

هنا نشاهد حيتين تضربان الأمواج،

عاليًا، وتدوران في شراسة باتجاه الصخور،

فتبدوان كأنهما سفينتان ضخمتان،

ويتشكل الزبد على هيئة دوامات حول جسميهما،

وتطرقع الذيول، وترتفع اللبد،

وتظهر الحيّتان في شكل شعاع ناري أحمر اللون كأنه آتٍ من عمق البحر،

وتحترق الأمواج كلها من البرق الذي يصاحبهما،

وتحدّق كل العيون في ذهول ودهش.

وفي أرديتهم الكنسية المقدسة

يقف أولاد لاؤوكون،

واثنان من المساعدين- من أهل الحب الخالص-،

وفجأة طوقتهم الثعابين.

كيف تمتد أذرعهم،

تطلب المساعدة، ولكن لا أحد يستطيع مساعدتهم!

آه، كل واحد منهما يصرخ على أخيه!

ويسرع الأب الضعيف، ويحاول مساعدتهما.

إن الحيّتان تمتطيان، وتحكمان قبضتهما على ولديه،

ثم تمسكان به،

ويسري السم في كل عصب،

ويرقد الكاهن كقربان عند الهيكل."

إن العلامات الرئيسة نتعرف عليها بسهولة في كل من الموقعين. أما الاختلاف فيكمن في حقيقة الأمر في التعبير عنها بالكلمات. ويعد هذا بمثابة شيء عديم الجدوى، ويسقط من منظور رؤية العين. لكن هناك علامات أخرى مميزة لهذا الاقتباس التي تعد بمثابة اختلافات بسيطة ولكنها ليست أقل من أن نؤكدها. فإذا كان المقلد رجلاً واثقًا من نفسه، إذًا فهو نادرًا ما يقلد، من دون أن يرغب في تزيين وتجميل ما يقتبسه. فإذا نجح في هذا التقليد - على حسب اعتقاده - إذًا فهو ثعلب سوف تدل آثار قدميه على الطريق التي سار فيها، ليرجع فيها بذنبه. لكن هذا يحدث فقط من أجل تزيين هذه الشهوة الجامحة، هذا من ناحية. ولكن من ناحية أخرى فإنه يتخذ كل درجات الحيطة والحذر من أجل أن يبدو أصيلاً وليس مقلدًا. وهذا التصرف يجعله مكشوفًا، لأن التجميل ليس شيئًا آخر سوى المبالغة وإظهار مهارة مصطنعة. إن فرجيل يقول:

sanguineae jubae: Petron, liberae jubae luminibus coruscant. Virgil, ardentes oculos suffecti sanguine er igni: Petron, fulmineum jubar incendit aequor. Virgil, fit sonitus spumante salo: Petron, sibilis undae tremunt.

هكذا فإن المقتبس يصنع دائمًا من الشيء العظيم وحشًا ضخمًا، ومن الشيء الرائع أمرًا مستحيلاً. إن مشهد الحيات التي تطوق الصبيين يتعامل معه فرجيل على أنه حدث ثانوي، لذلك أضاف فقط بعض الخطوط التي يمكن من خلالها التعرف على هذين الصبيين: مثل عجزهما عن فعل أي شيء وتعاستهما وبؤسهما. أما بترون فأطال في وصف هذا الحدث الفرعي، وصور الصبيين على أنهما يتمتعان بشجاعة بطولية. إنه يقول:

---neuter auxilio sibi,

..Uterque fratri transtulit pias vices.

..Morsque ipsa miseros mutuo perdit metu.

ترجمة الأبيات السابقة:

"يا حسرتاه! لا يستطيع أحد منهما مساعدة نفسه،

يا حسرتاه! فكل شخص يبكي على مصير أخيه،

وكل فرد يموت من شدة خوفه على أخيه."

من ينتظر أو يتوقع من البشر أو من الأطفال إنكار الذات؟ وكما يحدثنا كفينتوس كالابر في كتاب له بعنوان:(Quintus Calaber lib. XII. v. 459-461.) أن اليوناني كان يعرف الطبيعة البشرية جيدًا، فعندما كان أحد اليونانيين يشاهد الثعبان بشكله البشع، كان لا يفكر إلا في إنقاذ نفسه من الهلاك، حتى الأمهات كن يتركن أطفالهن:

---enJa gunaikeV

..Oimwzon, kai pou tiV ewn epelhsato teknwn,

--..Auth aleuomenh stugeron moron

ترجمة الأبيات السابقة:

"وتولول النساء،

لقد نسيت إحداهن طفلها

في أثناء الهروب من الهلاك البشع."

إن المقلد يحاول أن يخفي ما اقتبسه من خلال إلقاء الضوء على بعض الأحداث الصغيرة في حين أنه يتجاهل بعض العناصر المهمة الواردة في العمل الأصلي الذي اقتبس منه. كان فرجيل يبذل جهدًا كبيرًا ليصور لنا ضخامة الثعابين، لأن الحدث الذي يلي ذلك هو تصوير هذه الضخامة، وهذا الحدث يتعلق بالحدث الذي يليه مباشرة. أما الضجيج الذي تحدثه الثعابين فيعتبر بالنسبة إلى فرجيل شيئًا جانبيًا وفرعيًا لذلك تغاضى عنه في حين أنه أكد مفهوم الضخامة من أجل أن يجعله وصفًا حيًا ومجسمًا. أما بترون فكان على النقيض من ذلك تمامًا، لأنه حول الفكرة الفرعية الخاصة بفحيح الثعابين إلى فكرة أساسية وبالغ في وصف هذا الفحيح بكل وسائل التضخيم المتوفرة لديه، وتجاهل تمامًا تأكيد صفة الضخامة التي يمكن أن نتوقعها كنتيجة لهذا الفحيح. إنه من الصعوبة بمكان أن نصدق أنه يمكن أن يقع في كل هذه الأخطاء، لو أنه كان يصف من واقع خياله، ولم يكن يحاكي نموذجًا موجودًا أمامه اقتبس منه، وأراد أن يخفي المعالم التي تدل على ذلك. هكذا يمكننا بالدليل القاطع أن نتعرف على كل لوحة شعرية أضاف إليها بعض الملامح صغيرة وانتشرت الأخطاء في الأجزاء المهمة التي يمكن أن نعتبرها تقليدًا محكومًا عليه بالفشل. وربما تظهر في بعض الأجزاء نواح جمالية جاءت بشكل عفوي لم يقصده المقتبس. ولكن المهم هو أن العمل الأصلي يمكن أن يشير إلى نفسه بكل وضوح في العمل المقلد.

(7) Suppl. aux Antiq. Expl. T. I. p. 243. Il y a quelque petite difference entre ce que dit Virgile, et ce que le marbre represente. Il semble, selon ce que dit le poete, que les serpents quitterent les deux enfants pour venir entortiller le pere, au lieu que dans ce marbre ils lient en meme temps les enfants et leur pere.

ترجمة الفقرة السابقة:

"يوجد فرق بسيط بين ما يقوله فرجيل، وما هو منقوش على الحجر. فطبقًا لكلمات الشاعر يبدو أن الحيّتان تركتا الصبيين من أجل أن تهجم على الأب لتفترسه، في حين أن المنقوش على الحجر هو أنها تهجم على الأب والأبناء في آن واحد."

(8) Donatus ad v. 227. lib. II. Aeneid. Mirandum non est. clipeo et simulacri vestigiis tegi potuisse, quos supra et longos et validos dixit. et multiplici ambitu circumdedisse Laocoontis corpus ac liberorum, et fuisse superfluam partem.

ترجمة الفقرة السابقة:

يقول دوناتوس:

"ينبغي ألا نندهش من أن الثعابين تغطي اللوحة و الأردية الكهنوتية أيضًا - (التي ترمز إلى قدسية الآلهة) - حيث إن الشاعر يقول مسبقًا إن الثعابين كانت ضخمة وطويلة للغاية، ورغم أنها طوقت جسم لاؤوكون وأبناءه، والتفت حول أجسامهم مرات كثيرة، فإنه بقي جزء من جسمها غير مستخدم."

أعتقد أن الفقرة التي تحتوى على الكلمات الآتية:"mirandum non est" ، إما أنه يجب أن تحذف كلمة "non"، أو أنها لم تُكتب في نهاية جملة الجواب لأنه إذا كانت الثعابين ضخمة للغاية فيكون من المستغرب أنها استطاعت أن تختفي تحت درع الإلهة، إذا لم يكن هذا الدرع كبير، وضخم، أو لم يكن الدرع لشخص عملاق وهائل. لذلك لا بد إذًا هنا من تأكيد أن جملة الجواب كانت ناقصة أو أن كلمة "non" لا معني لها.

(٩) في الطبعة الإنجليزية الفاخرة التي أخرجها دريدن عن فرجيل (في لندن في عام ١٦٩٧) لم يذكر (أي دريدن: المترجمة) سوى أن الثعابين التفت مرة واحدة حول الجسم، ولم تطوق الرقبة أبدًا. فإذا صدر ذلك من أحد الفنانين متوسطي الذكاء، فيمكن أن نلتمس له العذر. ويمكن أن يتحول النحاس إلى كتاب من التفسيرات المجردة الذي لا يمكن أن ننظر إليه على أنها عمل فني قائم بذاته.

١٠) هكذا يطلق دي بيليس حكمه في الملاحظات التي كتبها في صفحة ٢١٠عن اللوحة التي رسمها دي فريسنوي:

Remarquez, s'il vous plait, que les draperies tenders et legeres n'etant donnees qu'au sexe feminin, les anciens sculpteurs ont evite autant qu'ils ont pu, d'habiller les figures d'hommes; parce qu'ils ont pense, comme nous l'avons deja dit, qu'en sculpture on ne pouvait imiter les etoffes et que les gros plis faisaient un mauvais effet. Il y a presque autant d'exemples de cette verite, qu'il y a parmi les antiques de figures d'hommes nus. Je rapporterai seulement celui du Laocoon, lequel selon la vraisemblance devrait etre vetu. En effet, quelle apparence y-a-t-il qu'un fils de roi, qu'un pretre d'Apollon se trouvat tout nu dans la ceremonie actuelle d'un sacrifice; car les serpents passerent de l'ile de Tenedos au rivage de Troie, et surprirent Laocoon et ses fils dans le temps meme qu'il sacrifiait a Neptune sur le bord de la mer, comme le marquee Virgile dans le second livre de son Eneide. Cependant les artistes, qui sont les auteurs de ce bel ouvrage, ont bien vu, qu'ils ne pouvaient pas leur donner de vetements convenables a leur qualite, sans faire comme un amas de pierres, dont la masse ressemblerait a un rocher, au lieu des trois admirables figures, qui ont ete et qui sont toujours l'admiration des siecles. C'est pour cela que de deux inconvenients, ils ont juge celui des draperies beaucoup plus facheux, que celui d'aller contre la verite meme.

ترجمة الفقرة السابقة:

"يجب مراعاة أن الملابس الخفيفة الناعمة كان لا يرتديها سوى النساء. وتجنب الفنانون القدماء قدر الإمكان إظهار الرجال بالملابس أيا كان نوعها، لأنهم – كما قلتُ سابقًا – كانوا يعتقدون أن النحات لا يستطيع أن يشيد تمثالاً بالملابس الملائمة، وخاصة بالثنيات الغليظة، لأنها

كانت سوف تعطي انطباعًا سلبيًا. وهناك الأمثلة الكثيرة التي تعضد هذه الحقيقة خاصة في عصر الأنتيكة حيث كان الرجال لا يرتدون ملابس في أثناء نحت تمثال لهم على الحجر. وأرغب هنا في أن أضرب مثالاً بلاؤوكون الذي كان من المفروض أن يرتدي ملابسه إذا كان صحيحًا أنه كان ابن ملك وكاهن أبوللو في الوقت ذاته، وأنه- كما قيل - كان عاريًا عندما كان يقوم بمراسم التضحية في موكب عظيم، فباغتته الحيات هو وأبناءه القادمة من جزيرة تينيدوس إلى طروادة في أثناء تقديم القرابين للإله نيبتون طبقًا لوصف فرجيل في كتابه الثاني من الإنياذة. لكن الفنانين الذين قاموا بنحت هذا التمثال الرائع رأوا أنهم لا يستطيعون صنع الملابس المناسبة لهذه الشخصيات بالذات في هذا الموقف، لأنهم كانوا لن يعرضوا أشخاصًا، بل كتلة من الحجر، التي تشبه في حجمها الكتل الصخرية، بدلاً من تجسيد هذه الشخصيات الثلاثة الرائعة التي حظيت بالإعجاب على مدى العصور الفائتة وما زالت تحظى بالاهتمام حتى يومنا هذا. لذلك اختاروا من بين شيئين سيئين الأقل سوءًا منهما."

الفصل السادس

عندما أفترضُ أن النحاتين كانوا يقتبسون مما كان يكتبه الشاعر، فهذا لا يقلل أبدًا من قيمتهم، لأن قدرتهم الإبداعية تظهر بوضوح من خلال تقليدهم للأشياء التي تبرز الجمال وتؤكده. صحيح أنهم كانوا يحاكون ما يكتبه الشاعر، ولكن من دون أن ينقادوا وراءه في التفاصيل الصغيرة والدقيقة. إن الشاعر يعد بالنسبة إليهم مثالاً يحتذى. ومع ذلك فلديهم فرصة للتفكير المستقل وللتأمل وللإبداع. لأن الفكرة كانت لا بد من أن تنتقل من فن إلى آخر، فكانوا ينقلونها برؤيتهم الخاصة التي تنبع من أفكارهم وكانت تبرهن على براعتهم الفائقة في فنهم تمامًا مثلما عبر عن ذلك الشاعر في فنه.

وأرغب الآن في قلب هذا الافتراض رأسًا على عقب، وأقول: إن الشاعر هو الذي اقتبس من الفنان كما يسلّم بعض العلماء بأن هذه هي الحقيقة [1]. ولستُ على يقين إذا كانت لديهم أدلة تاريخية على ذلك. ولكن ربما يرجع السبب في ذلك إلى أنهم وجدوا هذه التماثيل غاية في الروعة والجمال، ولم يستطيعوا تصديق أنه يمكن أن يكون فن النحت قد نشأ في وقت لاحق. لذلك اعتقدوا أنه لا بد من أن يكون من العصر نفسه، لأن العمل كان يبرهن على الازدهار المطلق في هذا الفن.

ولقد ثبت بالدليل القاطع أن لوحة فرجيل الشعرية وصلت إلى أعلى درجات الروعة والجمال، ومع ذلك فقد قيل أن الفنانين لم يحتاجوا إلى كل العناصر المتنوعة التي طعّم بها لوحته. إن هذه العبارة غير دقيقة بالمرة، لأنها تعتبر أن الوصف الشعري الجيد لا بد من أن تنشأ عنه لوحة فنية جيدة. ولكن حتى لو أن الشاعر قام بوصف جيد وتفصيلي فليس من الضروري أن يلتزم الفنان بالتفاصيل كلها التي وصفها الشاعر في موضوعه.

ونحن نتوقع أن نؤثر هذه العبارة سلبًا على الموضوعات التي تنتقل من الشعر إلى الرسم قبل أن نرى ذلك موثقًا بالأمثلة. ونقول ذلك فقط من منطلق النظر بعين الاعتبار إلى الفن الشعري، ومن منطلق قدرتنا اللانهائية على إطلاق

العنان لخيالنا، وأيضًا من منطلق قدرتنا على استلهام الصور التي تنشأ من الإبداعات الشعرية التي تتوالى بكميات هائلة، وفي تنويعات مختلفة، وتتراص بعضها بجوار بعض من دون أن يتعدى أحد هذين الفنين على الفن الآخر، أو أن يجور عليه.

ولكن إذا لم يستطع الصغير إدراك الكبير واستيعابه، فينبغي على الكبير أن يحتوي الصغير. وهنا أرغب في طرح هذا السؤال: هل إذا لم يستعن النحات بكل العناصر التي يرسمها الشاعر في لوحته ليبين تأثيرها على حجر المرمر، أو الرسام في لوحته، فهل يكون كل عنصر استخدمه الفنان من خلال وصف الشاعر أيضًا مؤثرًا بالدرجة نفسها كما هي الحال في تأثيره في الصورة الشعرية؟ سؤال لا يحتاج إلى إجابة، لأننا نرى هذا العنصر جميلاً في فن ما، ولا نراه جميلاً بالعين فقط، بل خيالنا الإبداعي هو الذي يراه جميلاً من خلال حاسة البصر. إن الصورة يمكن أن تستثار مرة أخرى في خيالنا من خلال إشارات طبيعية، أو أخرى تلقائية، ولكن ليس بدرجة الإعجاب نفسها التي حظيت بها عند مشاهدتنا لها في المرة الأولى.

ويجب عليّ أن أعترف أن الافتراض الذي يزعم أن فرجيل هو الذي اقتبس من النحاتين والرسامين، لا يمكن قبوله مطلقًا وغير مفهوم بالنسبة إليّ بالمرة. وهذا يجعلني أتمسك بالافتراض الآخر وهو أن النحاتين هم الذين حاكوا فرجيل. فإذا كان النحاتون هم الذين حاكوا الشعراء، فإنني أستطيع أن أعطي الأسباب والأدلة التي تبرهن على أنهم عند نقله لم ينقلوه بكل التفاصيل، ولكنهم اقتبسوا ما يتوافق مع قدراتهم الإبداعية، وتركوا الباقي. وأستطيع أيضًا أن أجيب من يتساءلون عن ذلك. فعندما ينقلون عن الشاعر ويختلفون معه ويحدث تباين بينهما، فهذا معناه أن ما وصفه الشعر في الجزء الذي تركوه ربما قد يسبّب لهم المتاعب عند نقله إلى الرسم أو النقش على الحجر. ولكن ما الذي يجعل الشاعر – إذا قلد الرسام– أن يختلف في شعره عن الشيء الذي أخذ عنه؟ إذا كان الشاعر يحاكي

المجموعة (المقصود مجموعة لاؤوكون: المترجمة)، ويصف كل صغيرة وكبيرة فيها، ألا يستطيع أن يرسم لنا لوحة شعرية رائعة؟ [٢] إنني أتفهم جيدًا أن خياله الشعري يجعله يبرز عنصرًا هنا، أو عنصرًا هناك، ولكن هناك الأسباب التي أثّرت فيه، وجعلته يتخذ القرار الذي أسسه بناءً على ما قررت عينه أنه عنصر جميل، ولذلك قام بتبديل العناصر. هذه الأسباب تبدو بالنسبة إليّ غير مقنعة وغير منطقية بالمرة.

وأعتقد إذا كان فرجيل قد قام بمحاكاة المجموعة، وكانت بالنسبة إليه مثالاً يحتذي، فكان لا بد عليه من أن يواجه صعوبات، وهي أنه كيف استطاع تخمين أن الأجسام الثلاثة كانت مربوطة في عقدة واحدة. فلا بد إذًا من أن يكون هذا المشهد قد أثر في عينيه بشكل كبير وفعال. ولا بد من أن التأثير كان عليه عظيمًا، لدرجة أنه لم يستطع تجنب هذا المشهد عندما تغنى بالمجموعة في أشعاره. لقد قلتُ: إن فكرة ربط الثلاثة في عقدة واحدة لم يكن لها وجود في ذلك العصر. لا! وربما كلمة واحدة أخرى كانت سوف تؤثر في إظهار اللوحة التعبيرية للعقد بشكل حاسم لو كان الشاعر قد تجنبها، وما كان من الممكن أن يكتشف الفنان ذلك من دون مراعاة هذه الكلمة. أما لو كان الشاعر قد رآها عند الفنان، فما كان من الجائز أيضًا أن يتركها من دون إبرازها والتأكيد عليها.

إن الفنان كانت لديه الأسباب الضرورية لتجنب التعبير عن معاناة لاؤوكون بالصراخ. لكن الشاعر عندما يرى هذه العلاقة المؤثرة التي تربط بين المعايير الجمالية، وإظهار الألم في عمل معين، فما كان من الممكن أن يجبره ذلك على تجنب فكرة تصوير الوقار المرتبط بالصبر الكريم الذي يتحلى به الرجال، فكيف يترك الشاعر تلك الفكرة التي تنبثق من ربط الألم بالمعايير الجمالية من دون أن ينوه إليها، أو من دون أن يلتقطها في شعره. ولماذا يفزعنا إذًا بهذه الصرخات المدوية التي يطلقها لاؤوكون؟

يقول ريتشاردسون في هذا الصدد:

> "إن لاؤوكون الذي كتبه فرجيل كان لا بد من أن يصرخ، لأن الشاعر لم يكن يتعاطف معه بقلبه فقط، ولكنه كان يرغب في أن يحرك مشاعر أهل طروادة من خلال هذا النوع من الفزع، والهلع."

وأرغب في الاعتراف بأن ريتشاردسون يبدو أنه لم يفكر كثيرًا في أن الشاعر لم يقدم هذا الوصف بشكل شخصي، عندما جعل آنياس يفعل ذلك أيضًا. كما أنه جعل ديدو أيضًا تسترسل في الوصف عن معاناتها التي لم تؤثر في آنياس، ولم تحرك مشاعره. هذا الصراخ لا يثير دهشتي، ولكن فقط عدم التدرج فيه حيث كان من المفروض على الشاعر أن يظهره في عمله الفني بشكل يبدو طبيعيًا بالتدريج، هذا إذا تمسكنا بالافتراض أنه كان يحاكى عملاً فنيًا آخر يعد بالنسبة إليه مثالاً يحتذى.

ثم يضيف قائلاً (٣):

> "ينبغي أن تقودنا قصة لاؤوكون إلى الوصف ذي النبرة العالية المنبرية الرهيبة التي تؤدي إلى الانهيار التام. لكن الشاعر لم يستطع أن يجعل هذه القصة مشوقة أكثر من ذلك لكي يسترعي انتباهنا بالكامل الذي كان ضروريًا لتعزية النفس ومواساتها على ما حدث لهذا الشخص من مآسٍ وحظ عاثر في الليلة الأخيرة المفزعة. هذا إذا أردنا أن نتأمل الموضوع من منطق فن الرسم. وهذا ما لا يمكن أن يحدث أبدًا."

إن الحظ العاثر والدمار اللذين ابتُلي بهما لاؤوكون لا يستطيع الشاعر أن يضعهما بجوار بعضهما البعض كلوحتين مثلما يفعل الرسام. إن اللوحتين لا تمثلان شيئًا متكاملاً يمكن أن تتجاهله فجأة أعيننا. في هذه الحالة فقط يجب أن

نركز نظرتنا في لاؤوكون أكثر من تأمل المدينة التي تحترق. إن وصـف هـذين المشهدين يأتي في تتابع، الواحد تلو الآخر. وأنا لا أعتقد أن هذا التتـابع سـوف يسبب أي ضرر على الإطلاق، عندما تكون اللوحة التالية التي تقع عليها أعيننـا مؤثرة للغاية أيضًا، وتحرك مشاعرنا. فإذا لم نتأثر بها فهذا يعني أنهـا لـم تكـن مؤثرة بالقدر الكافي الذي يثير عواطفنا. كما أنه لا يوجد سبب مهم يجعل الـشاعر يغيّر من هذه اللفات الثعبانية حول جسم مجموعة لاؤوكون، ويجعل الأيدي تتحرك في حرية، والأقدام مقيدة. وعلى قدر إعجاب العين بهذا المشهد الذي يعـد بمثابـة دليل واضح على أن الصورة مليئة بالحركة والحيوية، فإن هذه الحيوية هي التـي نحتفظ بها في الذاكرة، ويكون من الواضح أن التعبير عنها بالكلمات ربما يكـون أقل تأثيرًا مما لو رأينا علامات مادية وحسية لها:

--micat alter, et ipsum

Laocoonta petit, totumque infraque supraque

Implicat et rabido tandem ferit ilia morsu

At serpens lapsu crebro redeunte subintrat

Lubricus, intortoque ligat genua infima nodo.

ترجمة الأبيات السابقة:

"----تهب واقفة،

وتلتف في سرعة حول لاؤوكون من أعلى ومن أسفل،

وتصعقه باللدغات، وتنهش لحمه الطري بأنيابها المسممة.

وتتلوى الدودة في لفات كثيرة وتستدير في

سرعة لتلف ركبتيه بالعقد الملتوية."

هذه هي السطور التي كتبها زادوليت التي لو جاءت على لسان فرجيل، لكان تصويره بلا جدال أكثر إبداعًا. ولو أنه رأى هذا التمثال بالفعل، كانت قريحته سوف تبدع أفضل وأروع مما ينشده لنا زادوليت:

Bis medium amplexi, bis collo squamea circum

Terga dati, superant capite et cervicibus altis.

ترجمة الأبيات السابقة:

"تلتف بظهرها الممتلئ بالقشور مرتين حول جسمه

ومرتين حول عنقه،

وترتفع برقبتها وبظهرها أعلى منه كثيرًا."

وبلا شك فإن خيالنا يمتلئ بهذه العناصر، ولكن ينبغي علينا ألا نتوقف طويلاً عندها، وألا نحاول البحث للوصول إلى أعماقها، بل يجب على خيالنا أن يتأمل الثعابين مرة واحدة فقط على حدة، ومرة أخرى مجموعة لاؤوكون بمفردها. ثم نحاول من هذا المنطلق إدراك الإطار النهائي الذي يجمع بينهما. وبمجرد أن نهتدي بخيالنا إلى هذه النقطة، فإن خيالنا سوف يستقبح لوحة فرجيل وسوف نعتبرها غير رائعة بالمرة.

وإذا كانت التغييرات التي قام بها فرجيل اختلفت عن الأصل الذي أخذ منه، فهذا لا يدل فقط على أنها جاءت غير موفقة، بل جاءت أيضًا بشكل تعسفي. فعندما نقلد شيئًا ما ونحاكيه، فهذا معناه أننا نرغب في الاقتراب من الأصل المُقلد عنه.

فهل يمكن أن يصبح المقلد متطابقًا تمامًا مع المقلد منه، إلا إذا أجبرته الضرورة على ذلك؟ بل الأكثر من ذلك أنه إذا فعل المرء ذلك، فإن الهدف المنشود يصبح واضحًا، وهو أن المرء يرغب في ألا يحدث التطابق بين العمل الأصلي والعمل المقلد حتى لا يقال عنه إنه مقلد.

إن المرء لا يستطيع تقليد عمل بالكامل، بل إنه ينتقي هذا الجزء، أو ذاك: عظيم، ولكن ماذا عن الأجزاء التي يتطابق فيها الوصف الشعري مع الأشياء التي قام الشاعر بتقليدها، ويدل ذلك على أن الشاعر قد اقتبسها فعلاً؟ هل الأب أم الأبناء أم الثعابين؟ لقد اعتمد كل من الشاعر والرسام في هذه الأجزاء على الأسطورة، ولكنهما اختلفا كليًا عن المصدر التاريخي إلا في الأب والأبناء الذين قُيدوا جميعًا في عقدة واحدة، والتفت الثعابين حولهم من كل الجهات. إن هذه الفكرة انبثقت من الظرف الطارئ المتغير، لأن الأب هو الآخر أصابه سوء الحظ والشقاء كما حدث لأبنائه. ولكن يبدو أن فرجيل هو أول من قام بهذا التغيير - كما سبق أن ذكرتُ - وأول من خطرت له هذه الفكرة، لأن الموروث التاريخي الإغريقي يقول عكس هذه الفكرة تمامًا. وبناءً عليه فلا بد من أخذ اللفات الثعبانية الجماعية في الاعتبار. أما إذا كان أحد اقتبس من الآخر فيكون الرسام في أغلب الظن هو الذي اقتبس من الشاعر. وهذا هو الاحتمال الأكبر. ولكن كان لكل واحد منهما منهجًا مستقلاً ومختلفًا. ولا بد من أن نؤكد أنه يوجد اختلاف بينهما عند تطبيق كل منهما للفكرة الواحدة، لأن الفنان يمكن أن يقوم بتغييرات حتى إن كان يريد أن يقتبس أفكار الشاعر. هذا طبعًا إذا كان في مقدوره ذلك مع الأخذ في الاعتبار أنه يتحتم عليه أن يراعي القواعد الفنية والحدود التي تقيده في هذا الخصوص. أما إذا سلمنا بالافتراض الآخر، وهو أن الشاعر هو الذي اقتبس من النحات، وقام بمحاكاته، فإننا نجد أن التغييرات التي أحدثها تبرهن على عدم صحة ذلك الافتراض الوهمي. لأن هؤلاء الذين يدّعون ذلك لا يمكن أن يستطيعوا ادعاء أن الرسم والنحت أقدم عمرًا من الفن الشعري.

هوامش الفصل السادس

(١) مافـــاي وريتـــشاردسون فـــي كتـــاب بعنـــوان: "Richardson:Traite de la peinture Tome III. p. 513" وانضم إليهما حديثًا السيد هاجيدورن في كتابه:"ملاحظـــات حول الرسم ص.٣٧". أما لافونتين فلا يستحق أن أضيف اسمه إلى أسماء هؤلاء، لأنه يقـــول في ملاحظاته التي كتبها عندما ترجم أعمال فرجيل:" إنه لا بد من أن تمثال المجموعة كـــان نصب عيني الشاعر"، لكنه (أي لافونتين: المترجمة) كان جاهلاً، وعلى غير بينة، لأنه نـــسب هذا التمثال إلى فيدياس.

(٢) لا أستطيع لهذا السبب بالذات الاستناد إلى دليل قاطع أكثر من قصيدة زادوليت. إنها قصيدة شاعر قديم، وتستحق التقدير، حيث وُجدت مدونة على لافتة نحاسية، وأعتقد أنني أستطيع أن أدخلها هنا في هذا السياق:

DE LAOCOONTIS STATUA

JACOBI SADOLETI CARMEN.

..Ecce alto terrae e cumulo, ingentisque ruinae

..Visceribus, iterum reducem longinqua reduxit

..Laocoonta dies; aulis regalibus olim

..Qui stetit, atque tuos ornabat, Tite, penates.

..Divinae simulacrum artis, nec docta vetustas

..Nobilius spectabat opus, nunc celsa revisit

..Exemptum tenebris redivivae moenia Romae.

..Quid primum summumve loquar? miserumne parentem

..Et prolem geminam? an sinuatos flexibus angues

..Terribili aspectu? caudasque irasque draconum

..Vulneraque et veros, saxo moriente, dolores?

..Horret ad haec animus, mutaque ab imagine pulsat

..Pectora non parvo pietas commixta tremori.

..Prolixum bini spiris glomerantur in orbem

..Ardentes colubri, et sinuosis orbibus errant

..Ternaque multiplici constringunt corpora nexu.

..Vix oculi sufferre valent, crudele tuendo

..Exitium, casusque feros: micat alter, et ipsum

..Laocoonta petit, totumque infraque supraque

..Implicat er rabido tandem ferit ilia morsu.

..Connexum refugit corpus, torquentia sese

..Membra, latusque retro sinuatum a vulnere cernas

..Ille dolore acri, et laniatu impulsus acerbo,

..Dat gemitum ingentem, crudosque evellere dentes

..Connixus, laevam impatiens ad terga Chelydri

..Objicit: intendunt nervi, collectaque ab omni

..Corpore vis frustra summis conatibus instat.

..Ferre nequit rabiem, et de vulnere murmur anhelum est.

..At serpens lapsu crebro redeunte subintrat

..Lubricus, intortoque ligat genua infima nodo.

..Absistunt surae, spirisque prementibus arctum

..Crus tumet, obsepto turgent vitalia pulsu,

..Liventesque atro distendunt sanguine venas.

..Nec minus in natos eadem vis effera saevit

..Implexuque angit rapido, miserandaque membra

..Dilacerat: jamque alterius depasta cruentum

..Pectus, suprema genitorem voce cientis,

..Circumjectu orbis, validoque volumine fulcit.

..Alter adhuc nullo violatus corpora morsu,

..Dum parat adducta caudam divellere planta,

..Horret ad adspectum miseri patris, haeret in illo,

..Er jam jam ingentes fletus, lacrimasque cadentes

..Anceps in dubio retinet timor. Ergo perenni

..Qui tantum statuistis opus jam laude nitentes,

..Artifices magni (quanquam et melioribus actis

..Quaeritur aeternum nomen, multoque licebat

..Clarius ingenium venturae tradere famae)

..Attamen ad laudem quaecunque oblata facultas

..Egregium hanc rapere, et summa ad fastigia niti.

..Vos rigidum lapidem vivis animare figuris

..Eximii, et vivos spiranti in marmore sensus

..Inserere, aspicimus motumque iramque doloremque,

..Et paene audimus gemitus: vos extulit olim

..Clara Rhodos, vestrae jacuerunt artis honores

..Tempore ab immenso, quos rursum in luce secunda

..Roma videt, celebratque frequens: operisque vetusti

..Gratia parta recens. Quanto praestantius ergo est

..Ingenio, aut quovis extendere fata labore,

..Quam fastus et opes et inanem extendere luxum.

ترجمة الأبيات السابقة:

"عن تمثال لاؤوكون

قصيدة لياكوبوس زادوليتوس

انظروا! هذا الخراب الهائل،

انظروا إلى الأنقاض والأطلال المتبقية من الأقبية،

وفي ذاك الصباح الذي يأتينا في بطء يرجع لاؤوكون،

هذا الذي كان يزين البلاط الملكي لتيتوس.

آه يا تيتوس! توجد في قصرك الملكي صورة طبق الأصل من الفن الإلهي

ولا يوجد أي عمل فني من بين الأعمال القديمة

يضاهيه في العظمة.

إنه ينظر من داخل الظلمة إلى حصون روما المنيعة

التي شُيدت من جديد.

عن أي شيء يجب أن أتكلم أولاً ومن أنعي أولاً؟

عن الأب المنكوب المعذب؟

أم عن ولديه، أو عن الثعابين التي تحكم قبضتها عليهم!

- إنه منظر يثير الرعب، والفزع- !

أم يجب عليّ أن أتحدث عن غضب تنينين متورمين بالسموم؟

أم عن الجرح الذي يبدو كأنه حيًا ومجسدًا

على حجر المرمر؟

يا أيتها الروح التي تنتفض من شدة الفزع

والهلع الموجودين في الصورة الخرساء،

إنك تعرضين عن هذا المنظر،

ولكن يعتصرك الألم والإحساس بالشفقة.

ويتلوى ثعبانان بشهوة وتعطش، ويدوران.

ومن دون توقف يزحفان، ويضيقان الدوائر عليهم،

إلى أن يطوقان الثلاثة.

من الصعب أن يحتمل المرء هذه النظرة،

أو أن يشاهد هذا القدر من الشقاء، وهذا الموت البشع.

فواحد منهما يرفع نفسه ويقفز فوق لاؤوكون،

ويلدغه من أعلى ومن أسفل،

ويضربه وينهش لحمه الطري بأنيابه السامة.

انظروا! كيف أن الجسم يصارع ويقاوم،

وكيف تتلوى باقي أعضائه.

انظروا إلى الناحية التي جُرحت كيف تنحني.

إنه يتعذب من الآلام المريرة التي

تحدث من أثر النهش في جسمه.

فيطلق صرخة عالية تنهك قواه،

وعلى إثرها تخرج الأسنان الملطخة بالدم.

إنه يمسك ظهر التنين بيده اليسرى،

وتشتد عضلاته في توتر

تحت تأثير هذا الضغط الشديد.

إنه يبذل كل ما في وسعه ويستجمع قوته من دون جدوى.

ويستسلم للغيظ وللغضب؛ وتخفت زفرات الخوف.

لكن الدودة تتسلل وتحكم قبضتها عليه عدة مرات.

وفي سرعة تتمكن من ربط ركبتيه في عقد متعرجة،

وتغيب بطن ساقه عن النظر،

ويتورم الساق بسبب العقدة القاسية؛

وتتورم الشرايين والأوردة من تأثير النبض المتوقف،

وتمتلئ الأوردة الزرقاء بالدم الأسود.

في الوقت نفسه تفتك القوة الغاشمة بالولدين،

تلتف حولهما في سرعة خاطفة،

وتخنقهما وتنهش أعضاءهما.

وتمزق الحية صدر أحدهما الملطخ بالدم،

ويتوسل إلى خالقه بفم يحتضر في أن يساعده

كي يستطيع أن يفلت من هذه العقد واللفات التي تقيده،

في حين أن الثاني الذي لم يصب من الثعبانين بأي أذى،

يحاول أن يبعد الثعبان عن نفسه بقدمه المرفوعة،

وينظر إلى أبيه فتُشل حركته من شدة الذهول،

ويمنعه الهلع الشديد المزدوج من النحيب والعويل اليائس

وما زالت توجد دمعة في العين، وأخرى على الشفة،

تلك الدمعة التي خلدها الفنانون المهرة وجعلوها تحظى

ببريق الشهرة على الدوام.

لقد شُيد هذا العمل من أجلنا

(إنه من الأعمال الجيدة التي تستحق اسمًا خالدًا لا يزول).

ووهبكم الله اياه،

لتسجلوا به الشهرة والسمعة الجيدة في المستقبل،

على أنكم أصحاب الفكر السامي والجليل.

رائع! أن تُقدم الفرص إليكم المديح دائمًا،

وتأخذكم رافعة اياكم إلى أعلى الأعالي.

إنكم حولتم الصخر إلى أشخاص تنبض بالحياة،

وجعلتم الروح و الحواس تنبض في حجر المرمر.

ونتأمل الغضب والحركة والآلام.

نعم! نحن نشعر أيضًا بصرخات الحسرة والشقاء.-

لقد مُنحت روديسيا بكم أسمى معاني الشرف منذ زمن بعيد، وكانت أعمالكم الفنية مغمورة ومجهولة،

وفي هذا اليوم السعيد تنظر إليها روما وتحتفي بها،

وتحظى هذه القطع الفنية بالشهرة من جديد التي كانت منسية تمامًا -

كم هو رائع أن يستمر بقاؤنا على طول الزمن

بفضل الفكر السامي والعمل والجهد،

هذا أفضل كثيرًا من العمل على التمادي في البذخ والإسراف."

(v. Leodegarii a Quercu Farrago poematum T. II. p. 63.) انظر!

لقد تناول جروتر بالإضافة إلى هذه القصيدة قصائد أخرى لزادوليت في مجموعة له بعنوان:(Delic. Poet. Italorum Parte alt. p. 582)، وهي مليئة بالأخطاء. انظر: (Fuer bini (v. 14) lieset er vivi; fuer errant (v. 15) oram)

(3) De la peinture, Tome III. p. 516. C'est l'horreur que les Troiens ont concue contre Laocoon, qui etait necessaire a Virgile pour la conduite de son poeme; et cela le mene a cette description pathetique de la destruction de la patrie de son heros. Aussi Virgile n'avait garde de diviser l'attention sur la derniere nuit, pour une grande ville entiere, par la peinture d'un petit malheur d'un particulier.

ترجمة الفقرة السابقة:

"هذا الفزع بالذات الذي تملك أهل طروادة عند رؤية لاوكون كان أهم عنصر عند فرجيل كمدخل لأشعاره؛ وهذا أدى به بطبيعة الحال إلى ذلك الوصف المؤثر الذي تناول فيه تدمير مسقط رأس البطل - أي الشخصية الرئيسية - في هذه الملحمة. لذلك فقد تجنب فرجيل تشتيت الانتباه إلى ما يحدث في الليلة الأخيرة من أجل لفت الأنظار إلى المدينة الكبيرة، وذلك من خلال رسم صورة تعبيرية صغيرة مليئة بسوء الحظ والشقاء داخل حدث كبير له خصوصية متفردة."

الفصل السابع

عندما يدّعي البعض أن الرسام قام بمحاكاة الشاعر أو أن الشاعر قام بمحاكاة الرسام، فإن هذا الادعاء يمكن تفسيره على معنيين: إما أن يكون أحدهما اتخذ من عمل الآخر نقطة ارتكاز يستطيع منها أن يقلد هذا العمل، أما الاحتمال الآخر هو أن يكون كلاهما قد اقتبس من عمل ثالث واستلهم منه فكرة، وعبّر كل واحد منهما عنها بطريقته الخاصة بشكل مستقل.

فعندما يصف فرجيل صورة تعبيرية لأنياس مثلاً، ويقتبس من الفنان الذي رسمها، فيكون بذلك هو أول من سجل هذه القصة بريشته. فإذا كان ذلك قد حدث بالفعل، فيكون فرجيل سجل بقلمه الفكرة الرئيسية للعمل، وليس العمل الفني نفسه. وحتى عندما يسجل لنا ما يصوره له خياله عن هذه اللوحة، فيعتبر ذلك بمثابة أحد العناصر الفنية المكونة للعمل، وليس مضمون العمل الفني ذاته. فإذا كان فرجيل قد اقتبس مجموعة لاؤوكون، فلا بد إذًا من أن يكون التقليد من نوع آخر، لأنه لن يحاكي مجموعة لاؤوكون في حد ذاتها، بل سوف يقتبس ما تعرضه المجموعة، أيِ مضمون القصة. ولا بد من أن يكون قد استلهم الخطوط العريضة فيها. ففي المرحلة الأولى للتقليد يكون الشاعر هو الأصل، أما في الحالة الثانية فيكون مقلدًا، ويعتبر هذا جزءًا مما نسميه الاقتباس العام الذي يشكل جوهر الفن الشعري. إن الشاعر يبدع من وحي خياله ويمكن أن يكون موضوعه مقتبسًا إما من فنون أخرى أو من الطبيعة. هذا التقليد يقلل من قيمته بشكل فادح، لأنه بدلاً من تقليد أشياء في الطبيعة مباشرة يقوم بتقليد أحد من قلدوها. وهذا يولّد لدينا مشاعر فاترة عن ملامح موهبة غريبة التي كان من المفروض أن تكون في الأصل ملامح موهبته هو.

أما إذا تناول الشاعر والفنان الموضوعات نفسها، فمن البديهي أن ينصب اهتمام كل منهما على وجهة النظر نفسها، لأنه توجد بينهما سمات مشتركة، ولا يمكن أن يُفسر التباين بينهما على أنه نوع من الافتقار أو التقصير. وفي بعض

الأحيان كان يحدث تطابق في أعمال كثيرة عندما يتناولها شعراء وفنـــانون مـــن عصر واحد، وهي غير موجودة الآن. ومن ثم فإن هذه الاختلافات أدت إلى شرح وتوضيح من كلا الطرفين بالتناوب. وحاول كل منهما أن يجد مبررات يستند إليها، وكانت التفسيرات في هذا الصدد على النحو التالي: إذا شاهد الفنان أو الشاعر شيئًا بالمصادفة فحفزه ذلك الشيء على تناول موضوع بعينه، وخاصـــة عنـــد بعـــض الشعراء الذين انصب اهتمامهم على إبراز كل جزئية، ولو صغيرة للغاية في تمثال ما. وبهذا يكون الشاعر قدم خدمة تحتمل معنيين، لأنها ليست موجهة إلى الفنـــان الذي صنع التمثال فحسب، بل أيضًا إلى القارئ، لأن الشاعر يقوم بتوضيح هـــذه الفقرات بالتفصيل الذي يؤدي في بعض الأحيان إلى الممل وتكون النتيجة عكـــسية في هذه الحالة.

كان هذا هدف العمل الإنجليزي الشهير، وخطأه أيضًا في الوقت ذاتـــه. إن سبنس يكتب في كتاب بعنوان:"البولي ميتيس" [١] موضحًا أنه صاحب علم ضـــليع وعريق، وأن هذا العمل يعتبر من أقدم المصادر الموثوق بها التي تبقت مما كُتـــب عن الفنون في العصور القديمة. لقد حقق هدفه بالفعـــل عنـــدما تنـــاول الـــشعراء الرومان بالشرح والتحليل، وحاول الوصول إلى استنتاجات يمكن تطبيقها على بقية الفنون القديمة الأخرى التي ظل جزء منها غير مفهوم وغير واضح، كما حـــاول أيضًا توضيح هذه الأجزاء المبهمة بنفس الأسلوب الذي استخدمه في تحليل الشعر، وتوصل إلى نتائج مرضية في كثير من الأحيان. ولكنني أزعم أن كتابه هذا يمثـــل شيئًا مزعجًا بالنسبة إلى أي قارئ ولا يستطيع أحد قراءته. فعندما يصف ڤاليريوس فلاكوس البرق المجنح في اللوحات والنقوش الرومانية هكذا:

..(Nec primus radios, miles Romane, corusci

..Fulminis et rutilas scutis diffuderis alas)

ترجمة الأبيات الشعرية السابقة:

لم تكن أول محارب روماني سجل أشعة البرق المتلألئة"

والأجنحة المصطبغة بالحمرة فوق اللوحات."

فمن البديهي أن يصبح هذا الوصف واضحًا بالنسبة إليّ عندما أتأمل هذه الصورة في التماثيل والآثار القديمة [٢]. ومن المحتمل أن يكون مارس هو الموجود في هذا الوضع المتأرجح الذي يعتقد أديسون أنه رآه واقفًا فوق ريها في رسم مطبوع على عملة [٣]. إن صانعي الأسلحة القديمة قاموا بنقش صور الإله مارس على الخوذات والدروع. وكان هذا التصور يدور في ذهن جوفينال عندما كان يصف خوذات ودروع من هذا النوع، واستخدم كلمة ظلت حتى أديسون مبهمة وغامضة بالنسبة إلى المفسرين. وأعتقدُ أن هذه الكلمة استخدمها أوفيد عندما جعل كيفالوس المتعب ينادي على النسيم الرطب العليل بهذه العبارة قائلاً:

..Aura--- venias--

..Meque juves, intresque sinus, gratissima, nostros

ترجمة الأبيات الشعرية السابقة:

"أورا!--- تعال إليّ --

أيها النسيم الرطب العليل، واشرح صدري والتصق به."

في حين أن زوجته بروكريس كانت تعتقد أن أورا هي منافستها عند زوجها، وأعتقدُ أن هذه الفقرة جاءت بشكل طبيعي حيث يتضح لي من هذه الأعمال الفنية القديمة أن النسيم العليل كان يُجسد في شكل امرأة تدعى سيلفين. وكان الناس يقدسونها باسم أورا [٤]. إنني أعترف أنه عندما يقارن جوفينال شخصًا عاطلاً لا يعمل من أصل أرستقراطي بعامود هرميس فإنه يصعب علينا أن نجد أي

وجه تشابه بينهما من دون أن نكون قد رأينا مثل هذه الأعمـــدة، أو مـــن دون أن نعرف أن هذا العامود ليس إلا دعامة رديئة تحمل الرأس وربما على حد أقـــصى أيضًا الجذع أو الهيكل الخاص بهذا الإله. وحيث إننا لا نرى أيادي أو أرجلاً فـــي هذا التمثال فهذا يعطينا الانطباع بأن هذا التمثال يبدو كأنه عاجز عن الحركة ويولد لدينا الإحساس بمقارنته بالشخص العاطل الذي لا يفعل شيئًا [٥]. ولكن ينبغي علينا ألا نقلل من شأن مثل هذه التفسيرات أو أن نتهكم عليها، حتى إن لم تكن مهمة أو لا يمكن تطبيقها في كل الأزمنة. إن الشاعر يتعامل مع العمل الفني على أنه عمل قائم بذاته، وليس تقليدًا لعمل آخر، والفنان يستخدم مصطلحات بعينها تكون مقبولة بالنسبة إليه، وكذلك الشاعر له أيضًا المصطلحات الخاصة التي تتوافق مع رؤيتـــه وآرائه التي يستطيع تطبيقها بشكل عام.

فعندما يرسم تيبول صورة شعرية بديعية لأبوللو مثلما زاره في الحلـــم: - هذا الفتى الجميل الذي يغطي أصداغه بأوراق شجر الغار - دليل الطهر والعفة -، ويفوح العطر السوري من شعر رأسه الذهبي الكثيف الذي يسبح فوق عنق طويل، ويختلط اللون الأبيض بالأحمر الأرجواني في كل جزء من أجزاء جسمه مثل وجنة العروس الرقيقة التي تُزف إلى عريسها في التو: - فلماذا يجب إذًا أن تُقتبس هذه الأوصاف من اللوحات الفنية القديمة؟ ربما تتميز العروس التي رســـمها إيـــشيون بـــ"nova nupta verecundia notabilis" (أي بالحياء الشديد: المترجمة) فهل إذا قُلدت في روما ألف مرة ومرة، فهل من أجل ذلك اختفى الحياء الذي يخالج كل عروس في هذا العالم؟ وهل هذا يعني أنه منذ أن رآها المصور أو الرسام لم يرها الشعراء إلا في الصور التي أبدعوها [٦]. أو مثلاً عندما يصور شاعر آخر ڤولكان وهو أحمر الوجه بسبب وجوده أمام المدخنة، أو عندما يصف وجهه بأنـــه وجـــه محترق، هل يجب عليه أن يتعلم من خلال تأمل اللوحة كيف يكون العمـــل متعبًـــا وشاقًا وأن هذا سوف يجعله يكتشف أن درجة الحرارة هي السبب فـــي احمـــرار الوجه؟ [٧]. أو عندما يصف لوكريتس التغيير الذي يحدث في فصول السنة الأربعة

وما يتبعه من تأثيرات في كل فصل من الفصول بالنسبة إلى الهواء أو الأرض في نظامها المعتاد: فهل كان لوكريتس عابرًا في هذه الأرض لمدة يــوم واحــد فــي حياته؟ ألم يستطع العيش عامًا كاملاً، ليلاحظ كل التغييرات التي تحدث، وهل كان عليه أن يطوف على التماثيل التي يمكن أن يجد فيها الملامح الدالة على ذلك؟ هل كان من الواجب عليه أولاً أن يتعلم أدوات الكتابة الشعرية من هذه التماثيــل، وأن يشعر بالتأثير الذي سوف يصوّره بشكل مجرد معنوي؟[٨]. أو مثلاً فرجيــل فــي قصيدة بعنوان:"pontem indignatus Araxes" (أي نهر آراكــسس الحــزين الممتعض أسفل الكوبري: المترجمة) حيث أنشد هذه الصورة الــشعرية الرائعــة المعبرة عن هذا النهر المتدفق الذي تفيض مياهه فوق شاطئيه، وكيف أنه يمــزق الكوبري الممتد فوقه ويهدمه. ألن تفقد هذه الصورة الشعرية معناها وجمالهــا، إذا اقتبسها الشاعر من أية لوحة فنية أخرى تعرض النهر الإله عندما يحطم الكوبري؟[٩]. ماذا ينبغي علينا فعله في حقيقة الأمر حيال مثل هذه التفسيرات التــي تقلــب الحقائق وتشوهها؟ هل ينبغي على الشاعر أن يستغني عن الثوابت في مقابــل أن يستلهم أفكاره من ضوء خافت يسترشد به من عمل فني آخر؟

إنني أشعر بالحزن والأسف، لأن كتابًا مثل البولي ميتيس الذي كــان مــن الممكن أن يكون مفيدًا، يخلط فيه مؤلفه الأشياء الشائعة والمعروفة بالأشياء الغريبة عن طريق الأوهام التافهة التي ينسبها إلى الشعراء القدامى. إنها ليست سوى أوهام مقززة، وإضافة إلى ذلك فإنها تفسيرات تافهة ماسخة لباحثي علم الكلام التي أثرت سلبًا في الشعراء الكلاسيكيين. وفوق ذلك فإنني أشعر بالأسف أكثر لأن سبنس سار على نهج أديسون الذي حاول - بإلحاح شديد - أن يُخضع كل ما كُتب عن الفنون القديمة لمناهج ونظريات التفسير، ولم يفرّق عند عقد المقارنة متى كان تقليد الفنان للشاعر مقبولاً ومتى كان غير ذي جدوى [١٠].

هوامش الفصل السابع

(١) الطبعة الأولى كانت في عام١٧٤٧ والطبعة الثانية في عام ١٧٥٥ وكانت بالعنوان التالي:

Polymetis, or an enquiry concerning the agreement between the works of the Roman poets, and the remains of the ancient artists, being an attempt to illustrate them mutually from one another. In ten books, by the Revd. Mr. Spence. London, printed for Dodsley. fol.

وكذلك الطبعة المختصرة التي أصدرها شخص يدعى ن. تيندال طُبعت مرات كثيرة.

(2) Val. Flaccus lib. VI. v. 55. 56. Polymetis Dial. VI. p. 50.

(3) أقول إنه من الجائز، ولكنني أراهن بعشرة ضد واحد، أنه ليس صحيحًا، لأن جوفينال تناول العصور الأولى للجمهورية التي لم يعرف فيها الناس شيئًا عن الأبهة والبذخ والترف. إن الجندي استخدم الغنائم من الذهب والفضة فقط في عمل إناء لفرسه أو في صنع سلاحه. انظر (Sat. XI. v. 100 bis 107.):

..Tunc rudis et Grajas mirari nescius artes

..Urbibus eversis praedarum in parte reperta

..Magnorum artificum frangebat pocula miles,

..Ut phaleris gauderet equus, caelataque cassis

..Romuleae simulacra ferae mansuescere jussae

..Imperii fato, geminos sub rupe Quirinos,

..Ac nudam effigiem clipeo fulgentis et hasta

..Pendentisque dei perituro ostenderet hosti.

ترجمة الأبيات الشعرية السابقة:

"في الماضي كان المحارب الفوضوي يحطم

الأعمال الفنية اليونانية كلها،

لأنه لم يكن لديه الوعي الثقافي ليشعر بقيمتها،

ولم تستحوذ على إعجابه.

وبعد تدمير المدن كان المحارب يجمع الغنائم،

وكان يحطم الكؤوس التي صنعها كبار الفنانين.

وكان يفرح باقتنائها ويستخدمها في تزيين جبهة فرسه،

لكي تظهر في أبهى صورة لها.

أيضًا من أجل أن يزيّن خوذته بصورة أنثى الذئب الرومولوسية،

وهي أقصى أنواع الزينة بالنسبة إليه.

أو من أجل إبراز صورة التوءم الكيريني

(نسبة إلى الإله كيرينوس: المترجمة) القابع تحت الصخر،

ومن أجل إبراز صورة الإله، وهو يطير بالرمح والدرع

باتجاه العدو المحكوم عليه بالهلاك والموت."

كان الجندي يهشم كل الكؤوس الثمينة وروائع الأعمال العظيمة لكبار الفنانين من أجل أن يصنع منها تمثالاً صغيرًا لأنثى الذئب التي أرضعت رومولوس وريموس ليزيّن بها الخوذة. هذا كله يمكن أن نتفهمه، إلا السطرين الأخيرين حيث يستمر الشاعر في وصف هذه الصورة المبالغ فيها عن تزيين خوذات الجنود القدماء، التي ينبغي أن يتضح منها أن الصورة الموجودة هنا هي للإله مارس. ولكن ماذا عن الصفة "pendentis" التي يرفقها به؟ إن رجالتيوس وجد تعليقًا هزليًا قديمًا يوضح معنى هذه الكلمة من خلال العبارة "ad ictum se inclinantis" (أي أنه ينحني كأنه يقذف بشيء ما: المترجمة). أما لوبينوس فيعتقد أن الصورة كانت معلقة فوق الدرع، وحيث إن الدرع كان معلقًا في الذراع فلذلك أطلق الشاعر على الصورة كلمة المعلقة، لكن هذه الفكرة وحدها تتناقض مع ما يُذكر هنا، لأن فعل"ostenderet" (أي يظهر: المترجمة) لا يتبع الفاعل "miles" (أي جندي: المترجمة)، ولكنه يتبع كلمة "cassis" (أي خوذة: المترجمة). كان بريتانيكوس يريد أن يطلق على كل ما هو واقف في الهواء لفظ معلق، وأيضًا على الصورة الموجودة فوق الخوذة. كما كان يرغب البعض في قراءة كلمة "Perdentis" (أي هلاك: المترجمة)، التي تحدث نوعًا من التضاد مع الكلمة التي تليها، وهي "perituro" (أي كُتب الموت على جبينه: المترجمة). هذا التضاد لا يجده أحد سواهم جميلاً، ولكن ماذا يقول أديسون في وسط هذا الشك وعدم التأكد؟ إنه يقول إن جميع المفسرين أخطأوا، وأن الرأي الصحيح هو الآتي انظر كتابه: (S. Reisen deut. Uebers. S. 249)، حيث يقول:

> "إن الجنود الرومان كانوا يتفاخرون كثيرًا بمؤسس جمهوريتهم وصاحب الفكر العسكري، لذلك اعتادوا على تزيين خوذاتهم بقصة رومولوس الأولى التي تقول إن الله أنجبه وأن أنثى الذئب أرضعته، وسهرت على تربيته. ويُصوّر الإله في هذه القصة في اللحظة التي يظهر فيها للقديسة إيليا، أو كما يسمونها ريها أو سيلفي، في هذه اللحظة بدت كأنها تحوم فوق إحدى العذارى حيث يُعبّر عن ذلك بكلمة "pendentis" في صورة شعرية بديعة. ولم يهدني إلى هذا التفسير إلا الصورة المجسمة

القديمة عند بيللوري، ولم أر منذ ذلك الوقت هذا الشخص مصورًا على العملة التي صُكت في عهد أنطونيوس بيوس--."

ولكن سبنس يجد أن اكتشاف أديسون لها يعتبر شيئًا غاية في السعادة، لأنه يضرب بها المثل في أنها نموذج يعتبر مفيدًا للغاية يستطيع من خلاله أن يبين كيف أن أعمال الفنانين القدماء يمكن أن تسهم أيضًا في شرح وتوضيح أعمال الشعراء الكلاسيكيين: ولا أستطيع أن أمنع نفسي من أن أتأملها بعناية، هذه الصورة الموجودة في كتاب البولي ميتيس الجزء السابع صفحة ٧٧--(Polymetis Dial. VII. p. 77.). وفي البدء ينبغي عليّ أن أنوه إلى أن هذه الصورة المجسمة، وكذلك العملة لا يمكن أن تكون هي التي جعلت أديسون يهتدي إلي التفكير في الفقرة الخاصة بجوفينال. هذا إذا لم يكن قد تذكر في التو، أنه لا بد من أنه قرأ في السطر الأخير عند معتنق الفلسفة اللاهوتية كلمة "venientis" بمعنى "ناظرًا" بدلاً من كلمة "fulgentis" بمعنى "يأتي كالبرق" في هذا التعليق الهزلي: "Martis ad Iliam venientis ut concumberet" (أي مارس الذي أقبل على ريها من أجل أن يضاجعها: المترجمة). والآن لا أستطيع قبول تفسير هذا اللاهوتي، ولكنني أوافق على ما يفترضه أديسون، وأتساءل: هل يمكن أن نجد، ولو أثرًا ضعيفًا يدل على أن الشاعر كان يقصد ريها في أفكاره؟ ألم يكن ذلك وهمًا صدقه هو نفسه؟ أعتقد أن الحديث هنا كان عن أنثى الذئب والطفل الصغير، ثم انتقل فيما بعد إلى أن الطفل الصغير يدين بالفضل لأنثى الذئب في بقائه. إن ريها لم تكن قد أصبحت أمًا بعد، لأننا نرى الأطفال يرقدون بالفعل تحت الصخرة. هل يمكن أن نقول أنه كان تصويرًا لساعة العشق والغرام التي توضع فوق خوذة الجندي الروماني كعلامة مميزة؟ إن الجندي كان فخورًا بأن مؤسسه الأول كان ربانيًا، ويبدو هذا جليًا في شعور كل من أنثى الذئب والأطفال بالقناعة والرضا؛ هل كان عليه أيضًا أن يتناول الإله مارس من خلال حدث بعينه في صورته المعروفة، وهي صورة مارس المخيف؟ لقد صُورت هذه اللحظة كثيرًا على حجر المرمر وأيضًا على العملات، تلك اللحظة بعينها التي يباغت فيها مارس ريها، هل كانت وقتها تخبئ قطعة من السلاح استعدادًا لهذا الموقف؟ ترى أين أحجار المرمر، والعملات التي وجد عليها أديسون هذا المشهد؟ وأين شاهد مارس في هذا الوضع المتأرجح؟ إنني أبحث طويلاً عن هذا الرسم المجسم القديم الذي يدّعي أنه يستشهد به، ولكن من

دون جدوى. وحتى المجموعة التي يقول إنه أصدرها بعنوان: "أدميراندا، عن أجمل العملات القديمة"، أبحث أيضا عنها هي الأخرى من دون جدوى. إنني لم أجدها على الإطلاق، وأعتقد أن سبنس هو الآخر لم يجدها لا هنا، ولا هناك، لأنه يلتزم بالصمت في هذه النقطة بالذات. إذًا فكل شيء متعلق بهذه العملات، وربما يجب علينا أن نبحث عنها عند أديسون شخصيًا، وأنا لا أرى في حقيقة الأمر سوى ريها الراقدة، وحيث إن المكان لم يسمح لنقّاش العملة أن يجعل مارس يرقد إلى جوارها على الأرض، فجعله يقف على مسافة أعلى قليلاً، هذا هو كل ما في الأمر، ولا علاقة له البتة بالقول الذي يزعم فيه أن مارس كان معلقًا، أو أنه كان يسبح في الهواء. صحيح أن الصورة التي يؤكد فيها سبنس على لفظ "المتأرجح"، نرى الآتي: أن الشخص ينحني بالجزء العلوي من الجسم إلى الأمام، ونرى بوضوح أن هذا الجسم لا يمكن أن يكون واقفًا، ولكن يبدو كما لو كان في حالة سقوط، أي أنه من الضروري أن نعتبره متأرجحًا. ويقول سبنس إنه يمتلك هذه العملة، ومن الصعب جدًا أن نشكك في مصداقية هذا الرجل في أمر بسيط كهذا، لأن الحكم المسبق عليه وحده يمكن أن يكون له أثر بالغ على عيوننا؛ علاوة على ذلك كان باستطاعته أن يثبت لقرائه بالدليل القاطع هذا المصطلح الذي يعتقد أنه يراه، حتى لا يبقي لدينا أي نوع من الشك. ومن المؤكد أن كلاً من سبنس وأديسون يقصدان العملة نفسها، ولكن إما أن يكون أحدهما أراد أن يشوهها، أو أن الآخر أراد أن يجمّلها. لكنني أود أن أنوه إلى ملاحظة أخرى تدحض هذا التحليق الوهمي للإله مارس، وتتلخص في أنه يكون من غير المنطقي أن يحلق الجسم في الهواء من دون سبب واضح أو ظاهر ألا يكون الوزن شيئًا معوقًا يحول دون هذا التحليق، ويكون بمثابة قول متناقض؟ والدليل على ذلك هو أننا لا نجد أمثلة له في روائع الأعمال الفنية القديمة أبدًا، وبالإضافة إلى ذلك فإن الاتجاهات الفنية الحديثة لا تسمح للرسم أو النقش بذلك مطلقًا، ولكن عندما يدور الموضوع حول شخص معلق في الهواء فإما أن يكون له أجنحة تحمله، أو أن توجد المؤثرات التي توحي بأنه مستند على أي شيء، حتى لو كان ما يستند عليه هو سحابة مثلاً، فعندما أخرج هوميروس، انظر:(Iliad. S. v. 148) تيتيس إلى الشاطئ، جعلها تهب واقفة على قدميها، وترتفع إلى جبل الآلهة"Thn men ar Oulumpondc podes jcron" (أي أنه جعل قدميها هي التي تحملها إلى هذا الجبل: المترجمة). فكان من الواجب على الكونت كايلوس أن يدرك أن ذلك من المبادئ الأساسية في الفن، وهذا أفضل من أن يقدم النصح للفنان بأن يترك

لحورية البحر الحرية في أن تحوم، أو أن تسبح في الهواء، فمثلاً كان من الـضروري أن تأخـذ طريقها فوق سحابة: انظر(Tableaux tires de l'Iliade p. 91). لقد جعلها تجلس في موضـع آخر فوق عربة (p. 131)، مع أن الشاعر قال عكس هذا الكلام تمامًا، فكيف يمكن أن تُفسر هذه الصورة بشكل مغاير للحقيقة تمامًا؟ حتى لو كان الشاعر يقصد أن يصوّر لنا هذه الإلهة على أنها من بني البشر. فهذا يعني أنه تجاهل كل عناصر المادة الثقيلة (أي وزن الجسم: المترجمة)، ودعّم الجسم الذي يشبه الجسم البشري بالقوة، واستثناه من قوانين الحركة والجاذبية. ولكن كيف يكـون الرسم قادرًا على توضيح الاختلافات بين جسم الآلهة وجسم البشر بدرجة لا تستفز عيوننا عنـدما نتتبع ونرصد قواعد الحركة وجاذبية الثقل والتوازن في الجسم البشري وجـسم الآلهـة؟ ولمـاذا يستخدم علامات أخرى غير المتعارف عليها؟ فإن سحابة أو جناحين أو أي شيء آخر لا يشكلون في حقيقة الأمر سوى هذه العلامات المتعارف عليها. كما أنه تستخدم عناصر أخرى في مواقـع أخرى. لكنني سأكتفي بأن أطلب من المدافعين عن آراء أديسون أن يخبروني فـي أي الأعمـال الفنية القديمة يمكن أن أجد شخصًا آخر يتشابه مع ذلك الذي يتعلق في حرية، ويتأرجح في الهواء. هل يعد مارس من وجهة نظرهم الشخص الوحيد في هذا الوضع؟ لماذا إذًا؟ هل التقليد المـوروث يخرج هنا عن القاعدة، وينقل إلينا الوضع المتأرجح هنا فقط؟ لا نجد لهذا الزعم أي أثر عند أوفيد في:(Fast. lib. 3.) ، ولكن الأهم من ذلك هو أن نستطيع أن نبرهن على أن هذه الحالة لم تحدث أبدًا، حيث يظهر بوضوح في أعمال فنية أخرى قديمة تتناول القصة نفسها أن مارس لا يسبح في الهواء في حقيقة الأمر، ولكنه يمشي على قدميه. فإذا تأملنا الصورة المجسمة عند مونـت فوكـو في: (Suppl. T. I. p. 183) ، - إذا لم أخطئ في تقدير الأمر- الموجودة في قـصر ميللينـي القريب من روما، نجد أن ريها ترقد وأن مارس يقترب منها بخطوات خفيفة، ويظهر بوضوح أن يده اليمنى ممدودة إلى الخلف، ويمكن أن نفهم من هذا الوضع إما أنه كان يأمر من يقفون خلفه أن يظلوا واقفين حيث هم، وإما أنه كان يأمرهم بأن يتبعوه. إنه الوضع نفسه المنقوش على العملـة، ولكن الفرق يكمن فقط في أنه هنا يمسك بالرمح في يده اليمني، وهناك يمسك به في يده اليسرى، وغالبًا ما نجد أن التماثيل المشهورة والصور المنقوشة بشكل مجسم هي التي تُطبع فوق العملات القديمة، لأنه لا يمكن أن يكون نقّاش العملات ربما أعتقد أنه لم يشعر بقوة التعبير في اليد اليمنى الممدودة إلى الخلف، لذلك وضع الرمح فيها. إذًا بعد تفنيد كل هذه الاحتمالات ترى ما مدى صحة

ما يتبقى من ادعاءات أديسون؟ في أغلب الظن أن هذه الادعاءات تعد أكثر كثيرًا من مجرد إمكانية، ولكن أين نجد توضيحًا أفضل، لو أن هذه الإمكانية لا جدوى فيها؟ من الممكن أن نجد إمكانية أخرى أفضل من بين التوضيحات الخاطئة التي أدلى بها أديسون. ماذا لو لم نجد عنده توضيحًا أكثر من ذلك؟ أو ربما تكون الفقرة نفسها عند الشاعر أيضًا غير واضحة، وستظل كذلك حتى لو بحثنا عن عشرين احتمالاً جديدًا لها، ويمكن أن يحدث الشيء نفسه مع كلمة "pendentis" في معناها المجازي، حيث يصبح كل شيء غير مؤكد، وغير قابل للحسم. إن مارس الذي يوصف بأنه "pendens" كان من الممكن أن يكون شيئًا آخر غير مارس الذي يوصف بأنه "incertus"، أو مارس الذي يوصف بأنه "Mars communis. Dii communes sunt "، حيث يقول سيرفيوس في كتاب له بعنوان:(ad v. 118. lib. XII. Aeneid.) الآتي:"Mars. Bellona, Victoria, quia hi in bello Kutrique parti favere possunt" (أي إن مارس وبيللونا وفيكتوريا كانوا آلهة مشتركة بين الجميع، لأنهم كانوا يساعدون كل الأطراف المتحاربة: المترجمة)، أي أن العبارة كلها سيكون لها المعنى التالي:

..Pendentisque dei (effigiem) perituro ostenderet hosti,

إن الجندي الروماني كان معتادًا على أن يضع صورة الإله المعروف بالنسبة إلى الطرفين نصب عيني خصمه المندحر، وهذا عنصر جيد للغاية يوضح أن انتصارات الرومان القدماء كانت تحدث بسبب الشجاعة، وليس بسبب الانتماء إلى حزب بعينه، أو إلى القبيلة التي يأتي منها المحارب، وهذا يكون"non liquet" (أي أنه غير واضح تمامًا: المترجمة).

(٤) يقول سبنس في كتاب البولي ميتيس (Polymetis Dialogue XIII. P.208) الآتي:

> "قبل أن أعرف معنى كلمة أورا، أي حوريات الهواء لم أكن أعرف كيف أجد طريقي في قصة كيفالوس وبروكريس عند أوفيد، وما استطعتُ أبدًا أن أفهم أن نداء كيفالوس لأورا:"Aura venias"، الذي يتسم بنبرة تنم عن الرقة والشوق واللهفة، - كان المقصود منه هو التشكيك في أنه لم يعد وفيًا لزوجته بروكريس. ذلك لأنني لم أكن أعرف

لكلمة أورا معنى آخر غير الهواء أو النسيم الرقيق. لذلك كانت غيرة بروكريس بالنسبة إليّ غير مبررة، وأيضًا مغالى فيها جدًا. ولكن عندما وجدتُ ذات مرة أن كلمة أورا تعني أيضًا الفتاة الشابة الجميلة، أصبح للموضوع رؤية أخرى مختلفة عندي، وعرفتُ أن تحولاً منطقيًا متعقلاً حدث في هذه القصة."

عند إلقاء الضوء على هذه الأزمة لا أرغب في أن أتراجع عن استحساني وإعجابي بسبنس الذي بالغ في مدح نفسه على هذا الاكتشاف من خلال النص، ولكنني لا أستطيع أن أترك هذه الفقرة من دون التعليق على أنها جاءت عند الشاعر بشكل طبيعي ومفهوم للغاية. ولكن كان ينبغي عليه أن يعرف أن كلمة أورا كانت شائعة جدًا عند القدماء، وكانت تستخدم بمعنى"حجرة الحريم"، ولذلك نجد عند نونّوس في حقيقة الأمر في كتاب له بعنوان: (Dionys. lib. XLVIII.) أن الحوريات كن من حاشية وأتباع ديانا التي كانت تتفاخر بأنها تحظى بالجمال الرجالي، أكثر من كونها أنثى. لذلك عُوقبت على تجاسرها وتجرؤها، بأن زُج بها وهي نائمة في أحضان الإله باكوس.

(5) Juvenalis Satir. VIII. v. 52-55.

--At tu

..Nil nisi Cecropides; truncoque simillimus Hermae:

..Nullo quippe alio vincis discrimine, quam quod

..Illi marmoreum caput est. tua vivit imago.

ترجمة الأبيات السابقة:

"--- بلى إنها أنت/

لا شيء أكثر من واحدة من قبيلة كيكروبس/

وعند مقارنتك بتمثالك يبدو واضحًا/

أنك لم تحصلي على أي شيء منها (أي القبيلة: المترجمة) /

سوى الرأس المنقوش في حجر المرمر

الذي يظهرك كأنك ما زلت على قيد الحياة."

لو أن سبنس رجع إلى الأدباء اليونانيين في خطته لكان ربما لفت انتباهه - وربما لم يلاحظ - أن هناك قصة قديمة لا غنى عنها لإيسوب تلقي ضوءًا على أحد أعمدة هرميس بشكل رائع وتؤدي إلى مزيد من الفهم، أكثر من تلك الفقرة عند جوڤينال. يحدثنا إيسوب قائلاً:

"إن ميركور كان يرغب في معرفة قدره الحقيقي لدى البشر، فأخفى عن الناس أنه إله، وتوقف عند نحات، وأخذ ينظر مليًا إلى تمثال چوبيتر، وسأل النحات، كم يساوي هذا التمثال؟ فكان الجواب دراخمة واحدة. فضحك ميركور وسأله، وماذا عن يونو؟ فأجابه النحات: السعر نفسه تقريبًا. في هذه اللحظة عرف قدر نفسه الحقيقي عند الناس، وفكر بينه وبين نفسه قائلاً: إنني رسول الآلهة، ومن خلالي يحصل البشر على الخير، إذًا لا بد من أن أحظى بقيمة عالية عندهم، وسأل النحات: وماذا عن هذا الإله، كم ثمنه؟ وأشار إلى تمثاله هو. فأجابه النحات: هذا؟ إذا اشتريت أحد هذين التمثالين الآخرين، فسوف أعطيك إياه من دون مقابل."

شعر ميركور بالذهول والدهشة، ولكن النحات لم يكن يعرفه، ولم يكن يقصد التقليل من شأنه، أو جرح كبريائه، ولكنه كان يرغب فقط في أن يبين له أن صنع هذا التمثال لم يكلفه الكثير من الوقت أو الجهد، لذلك قرر أن يعطيه من دون مقابل لمن سوف يشتري أحد التمثالين الآخرين. إن القيمة الضئيلة التي يحظى بها هذا الإله عند النحات لا تكمن في قيمته الحقيقية كإله، ولكن النحات يقيّم تماثله بناءً على ما بذله من جهد ومهارة في صنعه والوقت المستغرق في

الصنع، ولكن التقييم لا ينال من مكانة وقيمة هذه الكائنات. إن تمثال ميركور كان يتطلب مهارة أقل من التماثيل الأخرى، ويتطلب جهدًا أقل، وكان وقت العمل المستغرق فيه أيضًا أقل من التماثيل الأخرى، لذلك كان لا بد من أن يكون سعره أقل من تمثال جوبيتر ويونو. وكان هذا حقيقيًا لأن تمثاليهما كانا يُظهران الإلهين بشكل كامل، أما تمثال الإله ميركور فكان يبدو على النقيض من ذلك في هيئة عامود مربع الشكل، ويظهر فوقه الصدر العاري في منظر رديء. أية معجزة إذًا لو تقدم أحد لشرائه؟ لقد تغاضى ميركور عن الحالة التي يُعرض بها تمثاله بهذا الشكل السيئ، لأنه لم ير أمام عينيه سوى أفضاله الوهمية على البشر، لذلك كان الاحتقار من نصيبه. ونبحث عن أي أثر، ولو ضئيل لهذا التفسير عند المفسرين والمترجمين، ومن اقتبسوا هذه القصة من إيسوب، ولكن من دون جدوى. ورغمًا عن ذلك فإنني استطعتُ من خلال ما كتبه هؤلاء في هذا الصدد، -إذا كان في ذلك جدوى من البحث والتنقيب-، أن أتأكد أنه لم يستطع أحد منهم فهم هذه القصة، وهذا يدل إما على أنهم لم يشعروا بالأقوال المتناقضة التي وردت في القصة التي تزعم أن كل التماثيل لا بد من أن تكون على نفس القدر من الصنعة، أو أنهم ربما غالوا في تقديرهم، وربما ما يجعل هذه القصة مقززة هو الثمن الذي قرر النحات أن يبيع به تمثال جوبيتر. هذا الثمن يمكن أن يطلبه صانع الفخار عندما يصنع دمية، وهذا يدل على أن الدراخمة لا تمثل إلا ثمن شيء زهيد جدًا. انظر إيسوب:(Fab. Aesop. 90. Edit. Haupt. p. 70.)

(6) Tibullus Eleg. 4. lib. III. Polymetis Dial. VIII. p. 84.

(7) Statius lib. I. Silv. 5. v. 8. Polymetis Dial. VIII. p. 81.

(8) Lucretius de R. N. lib. V. v. 736-747

It Ver. et Venus, et Veneris praenuntius ante

Pinnatus graditur Zephyrus; vestigia propter

Flora quibus mater praespargens ante viai

Cuncta coloribus egregiis et odoribus opplet.

Inde loci sequitur Calor aridus, et comes una

Pulverulenta Ceres; et Etesia flabra Aquilonum.

Inde Autumnus adit; graditur simul Evius Evan:

Inde aliae tempestates ventique sequuntur,

Altitonans Volturnus et Auster fulmine pollens.

Tandem Bruma nives adfert, pigrumque rigorem

Reddit, Hiems sequitur, crepitans ac dentibus Algus.}

ترجمة الأبيات السابقة:

"لاح الصبي المجنح أمام كل من

لينس وفينوس ورسولهما/

تتقدمهم الأم فلورا وتسفير،

وينثرون أزهار لينس./

والمنظر يشع بالألوان البديعة،

والروائح العطرية الجميلة./

ثم يهب وهج قاسٍ، ترافقه سيريس

التي تلف نفسها وسط الأتربة من الجهة الشمالية./

وبعد ذلك يقترب الخريف أيضًا،

وباكوس الذي يهلل مرددًا: (Nhoi)./

وتتبعهم في هذا الموكب حالات الطقس الأخرى والرياح./

في البداية الريح الجنوبي الشرقي مصحوبًا بالرعد،

ثم يرسل الريح الجنوبي البرق/

وأخيرًا يصاحب الجليد والبرودة الشديدة نهاية العام /

إنه يجلبهما لنا مرة أخرى، ثم يتبعه الشتاء

الذي يجعل الأسنان تصطك بعضها ببعض."

إن سبنس يبدي إعجابه بهذه الفقرة، ويعتقد أنها أجمل ما جاء في قصيدة لوكريتس، أو على أقل تقدير يبرهن بها على أن لوكريتس كان شاعرًا جيدًا، ولكنها في حقيقة الأمر تقلل من قدره، عندما نبرهن على أن هذا الوصف كله كان يتعلق بالموكب الذي كانت تُقدس فيه فصول السنة عند القدماء، بالإضافة إلى الحاشية والأتباع. ولماذا كل هذا؟ "هكذا" هذا ما يقوله الإنجليزي:" لأنه كانت لدى الرومان المواكب نفسها التي يسير فيها الآلهة، وكان ذلك شيئًا عاديًا للغاية، مثلما يحدث إلى يومنا هذا في بعض الدول، حيث يُكرّم القديسين، وأيضًا لأن كل المصطلحات التي يحتاجها الشاعر موجودة، وتتلاءم مع هذه المواكب بشكل جيد جدًا "come in very aptly, if applied to a procession". إنها أسباب ممتازة! ولكن كم من الأسباب يمكن أن نعترض بها على سببه الأخير، وبالذات بالنسبة إلى الصفات التي يستخدمها الشاعر ليجسد الأشياء المعنوية مثل: "Calor aridus. Ceres pulverulenta. Volturnus altitonans, fulmine pollens Auster. Algus dentibus crepitans". التي تبرهن على أن سبنس، - وليس الفنان - هو الذي كان من الممكن أن يضفي عليهم صفات أخرى مختلفة تمامًا. ويبدو أن سبنس استلهم هذه الفكرة من موكب عند أبراهام برايجيرن عندما كتب في ملاحظاته عن هذه الفقرة لهذا الشاعر قائلاً:

Ordo est quasi pompae cujusdam, Ver et Venus. Zephyrus et Flora etc

ترجمة الفقرة السابقة:

"النظام العام يشبه الموكب: الربيع وڤينوس

وتسفير وفلورا إلى آخره..."

من أجل ذلك كان من الواجب على سبنس أن يصرف النظر عن هذه الفقرة، لأن الشاعر يتناول فصول السنة الأربعة من خلال موكب معين، وهذا جميل، لكنه نقله من موكب آخر، ولذلك جاءت هذه الفقرة سخيفة للغاية، ولا طعم فيها.

(9) Aeneid. lib. VIII. v. 728. Polymetis Dial. XIV. p. 230.

(10) In verschiedenen Stellen seiner Reisen und seines Gespraeches ueber die alten Muenzen.

ترجمة الفقرة السابقة:

"في الكثير من المواضع المختلفة من أسفاره، وكذلك في أحاديثه عن العملات القديمة."

الفصل الثامن

إن سبنس استخدم أغرب المصطلحات لإثبات أوجه الشبه بين الفن الشعري وفن الرسم، وكان يعتقد أن الفنين مرتبطان بعضهما ببعض ارتباطًا وثيقًا عند القدماء، كما لو كان يسير كلاهما يدًا بيد، أو كأن الشاعر لم يبعد عينيه عن الفنان أبدًا، وكذلك الفنان لم يبعد عينيه عن الشاعر أبدًا. لقد سبق الفن الشعري في تطوره الفن المصور، وقدم له المعايير الجمالية كي يقتبس منها، ولكن الفن المصور لم يستطع وقتها السير في هذا الدرب. إن الفن الشعري كان دائمًا له أسبابه في تفضيل النواحي الجمالية التي لا يمكن تطبيقها في الفن الآخر. ويبدو أن سبنس لم يفكر مطلقًا في هذه الفكرة، لذلك فإنه عندما يلاحظ أي اختلاف بسيط بين الشعراء والفنانين، فكان ذلك يسبب له حرجًا شديدًا، ويحاول أن يجد له الحجج والتبريرات.

إن الشعراء القدماء كانوا يصورون باكوس بقرنين في كثير من الأحيان، ولكن سبنس يقول:" الحمد لله أننا لم نر هذه القرون في التماثيل المصنوعة له" (١). إنه يجد دائمًا المبررات، فمرة يقول هكذا، ومرة أخرى هكذا، مرة يحاول إثبات جهل المتخصصين في العلوم القديمة، ومرة أخرى يبرهن على ضآلة وعدم أهمية هذه القرون التي كانت تظهر من بين عناقيد العنب وأوراق اللبلاب، التي تزيّن رأس الإله دائمًا. إن سبنس يلف ويدور حول السبب الحقيقي من دون أن يشكك فيه، لأن قرون باكوس لم تكن حقيقية مثل تلك التي كانت موجودة دائمًا للرجل الشهواني الذي يعرف بجنيوا (جنيّ الغابة)، فكانت هذه القرون بمثابة زينة للجبين، حيث كان من الممكن أن يضعها باكوس على جبينه، أو أن ينزعها:

--Tibi, cum sine cornibus adstas

Virgineum caput est:--

ترجمة الأبيات الشعرية السابقة:

"---إذا وقفت من دون قرون هكذا

فسوف يكون رأسك مثل رأس عذراء ---."

هذا ما تغنى به أوفيد [٢] في الاحتفالات التي كانت تقام للتضرع إلى الإله باكوس. وهذا يدل على أنه من الجائز جدًا أن يظهر أيضًا بدون قرون عندما كان يريد أن يظهر جماله العذري. ولقد اهتم الفنانون بتصويره في هذا الوضع أيضًا. لذلك كان عليهم تجنب كل الإضافات الأخرى التي يمكن أن يكون لها تأثير سلبي على هذا الجمال الذي كان يكمن بطبيعة الحال في القرون التي غالبًا ما تكون مثبتة في الإكليل الذي يزيّن جبهته، كما هي الحال في رأس أحد مجالس الوزراء الملكية في برلين [٣]. ويعتبر الإكليل من الإضافات التي تحجب رؤية جمال الجبهة، لذلك فإنه نادرًا ما يكون موجودًا في التماثيل التي صُنعت له. وهذا يختلف كثيرًا عن القرون التي يزيّن بها الشعراء جبهة باكوس، لأن القرون والإكليل كانت تمثل رموزًا وإشارات تدل على أفعال الإله وشخصيته. أما بالنسبة إلى الفنانين فكانت تمثل حائلاً كبيرًا لإبراز جماله بشكل متكامل. وبما أن باكوس - كما أظن - كان يحمل اسم ذو الشكلين أو ذو الشخصيتين "Biformis, DimorjoV"، لأنه كان من الممكن أن يظهر مرة في صورة جميلة، ومرة أخرى في صورة مفزعة، لذلك كان من البديهي أن يصوره الفنان في الهيئة التي تروقه وتتوافق مع المعايير الجمالية التي يلتزم بها في فنه.

إن منيرفا ويونو كانتا في أغلب الأحيان تقذفان البرق عند الشعراء الرومان، ولكن سبنس يتساءل إذا كان الأمر كذلك:

"فلماذا لم يظهر ذلك في التماثيل التي كانت تُصنع لهما؟" ويجيب بنفسه عن هذا السؤال قائلاً:" لقد كان امتيازًا خاصًا بالنسبة إلى هاتين الإلهتين، وهذا هو السبب الذي عرفناه ربما فيما بعد من خلال أسرار جزيرة ساموس، لأن الفنانين كانوا يُعتبرون من عامة الشعب عند الرومان القدماء لذلك لم يُسمح لهم بالإطلاع على هذه الأسرار، ولم يعرفوا عنها شيئًا، وما لم يعرفوه لم يصوروه."

وأود هنا أن أتوجه بالسؤال لسبنس: هل كان يُطلق على الفنانين عامة الشعب هكذا حسب أهوائهم، أم أنهم كانوا يُكلّفون من قبل الوجهاء الأرستقراطيين الذين كانوا يعرفون هذه الأسرار جيدًا؟ هل كان الفنانون عند الإغريق يعانون من احتقار الآخرين لهم؟ ألم يكن الفنانون الرومان مواطنين يونانيين؟ إلى آخره.

إن كلاً من الشاعر ستاتيوس وﭬاليريوس فلاكوس صورا ﭬينوس الغاضبة بملامح مفزعة لدرجة أن من ينظر إليها يتصور أن هذا التمثال من غير الجائز أن يكون لها لكونها إلهة الحب، وإنما يتعلق الموضوع بإحدى إلهات الثأر والانتقام عند الرومان. ويبحث سبنس في الأعمال الفنية القديمة عن تمثال آخر لﭬينوس في هذه الهيئة، ولكن من دون جدوى. فماذا يستنتج من هذا البحث؟ إنه يستنتج أنه كان يُسمح للشاعر ما لم يُسمح به للرسام أو النحات. هذا كل ما استطاع استنتاجه (٤)، وعمم هذه القاعدة، واستخدمها دائمًا أبدًا، وهي أن الشعراء كان يُسمح لهم بوصف هذه الصور الشعرية في حين أنه لم يُسمح للفنانين بالشيء نفسه. ويعتقد سبنس أن كل ما يبدو معيبًا وغير لائق في النحت لا بد من أن يكون معيبًا وغير لائق أيضًا في الشعر. وطبقًا لهذه النظرية كان لا بد من أن يكون الشعراء قد أخطأوا الهدف، ووقعوا في أخطاء فادحة من وجهة نظر سبنس. إن كلاً من ستاتيوس وﭬاليريوس فلاكوس عاشا في عصر انحدر فيه الشعر الروماني، وسجل كل منهما هذا الانحدار بذوقه الرديء الفاسد، وبقدرته السيئة على التعبير. أما شعراء العصور الأدبية المزدهرة فلم يتمسكوا بهذه التحفظات (٥).

إن مثل هذه المزاعم تحتاج في حقيقة الأمر إلى فهم الاختلافات الجوهرية، بيد أنني لا أرغب في الاهتمام لا بستاتيوس ولا بﭬاليريوس خاصة في هذه الحالة، ولكنني فقط أريد أن أنوه إلى ملحوظة عامة، وهي أن رؤية الشعراء للآلهة والكائنات الروحية تختلف كليًا عن رؤية الفنانين لهم، وكذلك طريقة عرضهم، لأن الموضوع عند الفنان يدور حول تشخيص أشياء مجردة لا بد من أن تحتفظ على

الدوام بالصفات المميزة لهذه الشخصية إذا رغبنا في أن نتعرف عليها، أما بالنسبة إلى الشعراء فإنهم يتناولون شخوصًا حقيقية تتفاعل مع الحدث في الوقـت نفسه، لأنهم يستطيعون السيطرة على تصرفاتهم مع الاحتفاظ بصفاتهم حتى في حـالات انفعالاتهم وثورات غضبهم. هذه التصرفات تتغير بصفة مستمرة طبقًا للحالة التي يوجد فيها هؤلاء الأشخاص (٦). إن ڤينوس بالنسبة إلى النحات لا يمكن أن تكـون شيئًا آخر غير الحب الخالص، لذلك فمن الواجب عليه أن يطعّم التمثال بكل معاني الجمال المحتشم الذي ينبض بالحياء، وعليه أن يضفي كل المفاتن الـساحرة التـي تجعلنا ننتشي عند رؤية مثل هذه التماثيل المحببـة إلينـا والتـي دائمًـا تـداعب المصطلحات الخاصة بالحب التي اشتهرت بها في خيالنا، لذلك فإن أي تغيير، ولو بسيط، سوف يؤدي إلى أننا لن نتعرف على هذه الصور التي انطبعت في أذهاننـا بشكل معين. لذلك فإننا لا نتعرف على ڤينوس إلا من جمالها وسموها وشـموخها. وإذا اعترى التمثال شيء من الخجل، فهذا يعني أن هذا التمثال يدل على أنه ليونو، أما منيرڤا فإنها تحمل ملامح الجمال والفتنة التي تدل على الرجولة وليس الأنوثـة مع مسحة من كبرياء. هذه السمات تجعل من الصعب الخلط بين كل مـن منيرڤـا وڤينوس. كما أن الرسام لا يستطيع أن يرسم ڤينوس وهي في شدة حنقها وثورتهـا الممتلئة بالغضب، أو أن يبرز رغبتها في الانتقام، فسوف يكون ذلك بمثابة تناقض حقيقي بالنسبة إلى الرسام أو النحات، لأن الحب كحب في حد ذاته لا يغضب ولا يثور أبدًا، ولأن الحب كحب لا يغضب أبدًا. ولكننا نجد ڤينوس عند الشاعر التـي ترمز إلى الحب خلاف ذلك - ولا خلاف على ذلك - لأنها إلهة الحب. ولكن بعيدًا عن هذه الشخصية فإن لها شخصية أخرى، وتبعًا لذلك فإن غريزة الشر تتحـرك أكثر من غريزة الحب التي تحركها كيفما تشاء. فما الذي يدعو إذًا إلـى الدهـشة عندما يصورها الشاعر وهي تستشيط غضبًا وسخطًا خاصة عندما تشعر بأن الحب يهان ويجرح.

صحيح أن الفنان - مثل الشاعر - كان يستطيع أيضًا خاصة في الأعمال المركبة أن يُخرج ڤينوس أو أية إلهة أخرى من نطاق الإلوهية، وأن يضيف إليها أجزاءً أخرى من شخصيتها العادية التي تتفاعل مع الأحداث، وأن يكون رد فعلها مثل البشر تمامًا، ولكن بشرط ألا تتعارض هذه الأحداث والتفاعلات مع شخصيتها، إذا لم يكن لهذه الأحداث توابع مباشرة. على سبيل المثال عندما تسلم الإلهة ڤينوس ابنها الأسلحة الإلهية، فإن كلاً من الفنان والشاعر يستطيعان التعبير جيدًا عن هذا الموضوع، ولا شيء هنا يحول دون إضفاء الجمال والوسامة والفتنة على ڤينوس، تلك الصفات التي تتمتع بها إلهة الحب، ويحدث أيضًا العكس فكلما أضفى عليها هذه الصفات استطاع المرء أن يتعرف عليها بسهولة، خاصة عندما تقرر ڤينوس أن تنتقم ممن تكنّ لهم احتقارًا شديدًا، وهم من رجال ليمنوس، فتظهر لهم في حجم مضاعف وقاس وعنيف: الوجنات ممتلئة بالبقع الحمراء، وشعر أشعث منكوش، وتمسك شعلة النحس في يدها، وترتدي ثوبًا أسود، وتنطلق بعنف فوق سحابة داكنة. فسواء النحات أو الرسام لا يستطيعان التعبير عن هذه الأحداث، لأنه ليس بإمكانهما إلا أن يضفيا عليها فقط الملامح التي يتعرف عليها المرء من خلالها. إنها اللحظة التي يستطيع الشاعر التعبير عنها لأنه يتمتع بحق الامتياز في أن يصورها في لحظات أخرى تقترب فيها من إلهة الثأر أكثر من قربها إلى ربة الحب ڤينوس. ومع هذا لا يفوته أن يربط بين اللحظتين الصادرتين من شخص واحد، وهذا ما يفعله فلاكوس:

..---Neque enim alma videri

Jam tumet; aut tereti crinem subnectitur auro,

Sidereos diffusa sinus. Eadem effera et ingens

Et maculis suffecta genas; pinumque sonantem

Virginibus Stygiis, nigramque simillima pallam (7).

ترجمة الأبيات الشعرية السابقة:

"---لم ترغب في أن تظهر بمظهر الرحمة،

فحلّت شعرها من المشبك الذهبي، وانحنت فوق صدرها الإلهي الرائع

في عنف وقسوة ووحشية: الوجنات مليئة بالبقع الحمراء، وتحمل شعلة لها أزيز،
وترتدي لباسًا أسود، وتشبه عذارى شتيجيش (أي جنيات العالم الآخر: المترجمة)

اللاتي يملأن النفوس بالرعب والفزع."

والشيء نفسه يعبّر عنه ستاتيوس هكذا:

Illa Paphon veterem centumque altaria linquens,

Nec vultu nec crine prior, solvisse jugalem

Ceston, et Idalias procul ablegasse volucres

Fertur. Erant certe, media qui noctis in umbra

Divam, alios ignes majoraque tela gerentem,

Tartarias inter thalamis volitasse sorores

Vulgarent: utque implicitis arcana domorum

Anguibus et saeva formidine cuncta replerit

Limina).--

ترجمة الأبيات الشعرية السابقة:

"إنها ڤينوس – كما يقول الناس –

التي تركت مدينة بافوس، والمئات من هياكلها ومعابدها، وحلت شعرها، وتغير وجهها، وفكت حزام الزوجية، ودفعت عصفورها الوهمي بعيدًا عنها،

ويؤكد الجميع أنڤينوس كانت تقف في عتمة منتصف الليل، وتحيط بها من كل جانب عذارى شتيجيش، يحملن المشاعل والسهام، ويتدافعن باتجاه حجرات الزوج.

وما أن دخلن إلى كل ركن بالمنزل بثعابينهن الملتوية

والمتشابكة، حتى امتلأ كل شيء بالرعب والهلع--." (٨)

وربما نستطيع القول أن الشاعر هو الوحيد القادر على أن يصف عملاً فنيًا يبرز فيه النواحي السلبية من خلال تأكيد كل الصفات الحميدة والأخرى السيئة. إنه يستطيع إبراز هذين الملمحين، والربط بينهما، فليست ڤينوس وحدها هي التي توصف بالجمال الفائق والشعر المربوط بمشبك ذهبي التي لا يسمح لها بأن ترفرف غاضبة في ثيابها الإردوازي وحزامها المفكوك، وأن تحمل المشاعل المختلفة والسهام الضخمة. إنها في هذا الوضع تقترب كثيرًا من إلهات الثأر والانتقام، ولكن هل لأن الفنان يتجنب هذا المشهد، يجب على الشاعر أيضًا أن يتجاهله ويتخلى عن التعبير عنه؟ إذا كان فن النحت يرغب في التآخي مع الفن الشعري فينبغي عليه ألا يكون أخًا غيورًا، ويجب عليه كأخ أصغر ألا يحرّم على الأخ الأكبر استخدام كل الوسائل المتوفرة لديه التي يستطيع أن يستخدمها وأن يبدع فيها.

هوامش الفصل الثامن

(1) Polymetis Dial. IX. p. 129.

(2) Metamorph. lib. IV. v. 19. 20.

(3) Polymetis Dialogue XX. p. 31 1. Scarce any thing can be good in a poetical description, which would appear absurd, if represented in a statue or picture.

ترجمة الفقرة السابقة:

"من الصعوبة بمكان أن تصف لغة الشعر شيئًا ما وصفًا جيدًا، ويشترط أن يكون الأمر كذلك إذا انتقلت الفكرة في تمثال أو لوحة ما، فهذا ما لا يقبله العقل."

(4) Polymetis Dial. VI. p. 63.

(5) Polymetis Dialogue XX. p. 31 1. Scarce any thing can be good in a poetical description, which would appear absurd, if represented in a statue or picture.

(6) Polymetis Dial. VII. p. 74.

(7) Argonaut. lib. II. v. 102-106.

(8) Thebaid. lib. V. v. 61-69.

الفصل التاسع

إذا حاولنا أن نعقد مقارنة بين الرسام والشاعر في بعض الحالات الفردية، فيجب علينا أولاً وقبل كل شيء أن نتأكد من أن كل واحد منهما قد حظي بحرية مطلقة، وأنه لم يتعرض لضغوط خارجية فرضت عليه من أجل بلوغ أعلى درجات التعبير في فنه.

لكن المعتقدات الدينية كانت تفرض قيودًا وضغوطًا خارجية تؤثر في الرسام والنحات بشكل مستمر، لأن التمثال الذي صنعه الفنان من أجل العبادة والتقديس لا يمكن أن يكون مناسبًا وصالحًا لكل الأزمنة، هذا يختلف كليًا بطبيعة الحال لو أن الفنان كان قد صنعه بهدف إمتاع المشاهد فقط. إن المعتقدات الخرافية كانت تثقل الآلهة بالرموز والدلالات الكثيرة، لذلك فإن الآلهة الجميلة بالنسبة إلى قوم ما، ربما تكون غير جميلة بالنسبة إلى القوم الآخر، وفي حين أن البعض يقدس أحد الآلهة، فإن البعض الآخر لا يكن له أي معنى من معاني الاحترام.

لقد وُضع تمثال باكوس في معبده في جزيرة ليمنوس حيث استطاعت ابنته الورعة هيبسيبيلي إنقاذه [١]، وكان هذا التمثال يتزين بالقرون التي كان يظهر بها دائمًا في كل معابده، لأن القرون كانت ترمز لأشياء بعينها تدل عليه شخصيًا، وتعد بمثابة رمز يميزه عن الآلهة الأخرى. أما النحات الحر - غير المكلف - فكان يشيد تمثال باكوس ليس من أجل وضعه في المعبد، وفي هذه الحالة فقط كان من الممكن ألا تزين جبهته بالقرون، فإذا وجدنا بعض التماثيل له من دون قرون، فهذا معناه أنها لم تصنع خصيصًا لوضعها في المعابد [٢]، وربما يكون ذلك دليلاً على أن هذه التماثيل لم تكن ضمن تماثيله الأخرى التي كانت تُقدس. على أي الأحوال فإنه من المحتمل جدًا أن يكون الأتقياء المتشددين في القرون الأولي بعد دخول المسيحية قد صبوا جام غضبهم على تماثيل باكوس ذات القرون التي كانت موجودة في داخل المعابد، ودمروها عن آخرها، اللهم إلا تمثال هنا أو تمثال هناك بقي، ولم يُنظر إليه على أنه يدنس مراسم العبادة والتقديس حسب المعتقدات الدينية المسيحية.

غير أنه توجد له تماثيل من النوعين، أي بقرون وبدون قرون التي استُخرجت من باطن الأرض، وكنتُ أتمنى لو أن أسماء من شيدوا هذه التماثيل كُتبت وسُجلت لما أظهره الفنانون من مهارة فائقة، حيث إن الفن والجمال كانا هما أقصى غاية يرغب هؤلاء في الوصول إليها، أي أن الفن كان هو هدفهم الأول والأخير. أما عن الأعمال الأخرى التي صُنعت وبها آثار تدل على أنها صُنعت خصيصًا من أجل العبادة والتقديس، فلا يستحق من شيدها أن يُسجل اسمه عليها، لأن هذه الأعمال الفنية لم تُصنع من أجل الفن، ولكنها كانت عاملاً مساعدًا لممارسة الطقوس الدينية التي كانت تؤكد الملامح التي تبرز أهمية العقيدة. هذا لا يعني مطلقًا أنني أرغب في القول أنهم في أغلب الأحيان أضفوا جمالاً على الأشياء غير الجميلة، لأنها كانت مهمة بالنسبة إلى العقيدة، ولكن كان ذلك بمثابة نوع من أنواع التسامح مع الفن والتوءم مع الذوق الراقي الذي تميز به هذا العصر الذي بدأ في الانحدار، ومن ثم تخلى عن اللمسات الفنية، ومن هنا يبدو أن هذا العصر تميز بإبراز ما هو مهم فقط بالنسبة إلى الطقوس الدينية.

وإذا لم نستطع وضع الحدود الفاصلة، فإنه سوف ينشب خلاف دائمًا بين الخبراء في المجال الفني وعلماء الآثار، لأن طريقة التفكير لكل فريق منهما تختلف تمامًا عن الفريق الآخر، وبالتالي لا يستطيع أحد فهم الآخر. فإذا ما ادّعى أحد الأطراف طبقًا للمعايير الفنية الخاصة به أن الفنان في العصور القديمة لم يفعل هذا أو ذاك، ليس من منطلق أنه مكلف أو غير مكلف: وبناءً علي ذلك فسوف تتسع هوة الخلافات بينهما. فهذا يقول إن السبب لا يرجع لا إلى العقيدة، ولا إلى أي سبب آخر في مجال الفن، لا يوجد أي شيء يجبر الفنان على أن يكون عاملاً أو صانعًا، وليس فنانًا مبدعًا. وبهذا يعتقد أنه يستطيع أن يعارض ويناقض ما يدعيه الخبير في هذا المجال، الذي سوف يرد عليه قائلاً "فلتذهب هذه التماثيل إلى الجحيم وإلى الأنقاض التي استُخرجت منها" حتى لو أثار ذلك حفيظة طبقة العلماء كلها (٣).

ونستطيع أن نستشف تأثير العقيدة الدينية القوي على الفن، لكن سبنس يضرب مثالاً غريبًا للغاية في هذا الصدد، بالذات بادعائه أنه اكتشف عند أوفيد أن فيستا لم يُقدم لتماثيلها الشخصية أي نوع من مراسم العبادة. وهذا الاستنتاج جعله يستخلص أنه لا يوجد على الإطلاق أي عامود نُحتت عليه تماثيلها. وأعتقد بالتالي أن هذه التماثيل ليست للإلهة فيستا، وإنما لإحدى الكاهنات التابعات لها [٤]. استنتاج غريب للغاية! أليس من حق الفنان أن يتناول كائنًا ما يكون الشعراء قد أضفوا عليه صفات بعينها وحولوه إلى شخصية ابنة ساتورنوس وزوجته أوبس التي تعرضت للمخاطر عندما وقعت تحت تعذيب وتنكيل بريابوس إلى آخر كل ما يسردون عنها من حكايات. وأتساءل هنا أليس من حق الفنان أن يضيف إلى هذا الكائن سمات ورموزًا مختلفة، حسبما يوحي إليه خياله، لأن هذا الكائن كانت تقدم له العديد من شعائر العبادة، ومن أهمها "رمز النار" في معبد واحد فقط؟ إن سبنس يرتكب خطأً آخر عندما يعمم ما قاله أوفيد عن فيستا في معبد بعينه قريبًا من روما [٥] على بقية المعابد الأخرى لهذه الإلهة، ويتوسع في نظريته التي تقتصر على موضوع عبادة وتقديس الإلهة فيستا، وأن شعائر العبادة التي كانت تقدم إليها في هذا المعبد القريب من روما لم تكن هي نفس الشعائر التي كانت تقام في بقية المعابد الأخرى. لم تقدم إليها شعائر العبادة في روما في حقيقة الأمر إلا بعد أن شيّد لها نوما هذا المعبد، لأنه لم يرغب في أن تُقدم شعائر العبادة لآلهة يظهرون في شكل بشر أو في شكل حيوانات. لذلك أُجريت إصلاحات وتعديلات جاءت في صالح فيستا، بلا جدال، حيث إنه قام باستبعاد التماثيل كلها التي تعرضها في صورة آدمية. ولكن أوفيد يخبرنا بوجود عامود عليه تمثال لفيستا في معبدها قبل عصر نوما حيث كانت ترفع يديها أمام عينيها في خجل عذري عندما عرفت أن إحدى الكاهنات التابعات لها واسمها سيلفيا قد أصبحت أمًا [٦]. أما في المعابد التي كانت موجودة خارج المدينة، وانتشرت في الأقاليم الرومانية التابعة لهذه الإلهة، فإنه لم تُقدم إليها شعائر العبادة بالطريقة نفسها التي أعدها نوما لها. وتوجد في هذه المعابد نقوش تدل على الإلهة فيستا."Pontificis Vestae" (أي للكاهن الأعلى فيستا: المترجمة).

هذه النقوش تبين كيفية إقامة مراسم الشعائر الخاصة بها [٧]. كما يوجد أيضًا بالقرب من مدينة كورنيت معبد لڤيستا لا يضم أي أعمدة نُحتت عليها تماثيلها، بل وُجد بداخل هذا المعبد الهيكل فقط الذي قُدمت فيه القرابين إليها[٨]. هل هذا يعني أن اليونانيين لم تكن لديهم تماثيل للإلهة ڤيستا؟ وكان يوجد معبد لها في بريتانو بالقرب من أثينا بجوار تمثال السلام [٩]. إن أهل ياسسير كانوا يتفاخرون بأحد تماثيل ڤيستا الذي كان يقف عندهم تحت سماء مكشوفة، ورغم ذلك فلم يستطع الجليد أو المطر أن يسقط فوقه [١٠]. أما بلينيوس فيذكر تمثالاً آخر لها في وضع الجلوس الذي قام سكوباس بتشييده، ووُضع في حدائق سرڤيليان القريبة من روما[١١]. إذًا لا بد من أن ندرك أنه من الصعب علينا الآن أن نستطيع التمييز بين تماثيل ڤيستا، والتماثيل الأخرى التي صُنعت لإحدى الكاهنات التابعات لها. فهل يبرهن ذلك على أن أهل ذلك الزمان لم يستطيعوا أيضًا التمييز بين الإلهة والكاهنات التابعات لها، أم أنهم لم يرغبوا في ذلك؟ هناك العلامات التي تميز الإلهة عن التابعات لها بوضوح، مثال ذلك: الصولجان والشعلة وصورة الإلهة بالاس التي تُستخدم ضد الحسد، حيث إنه لا يستطيع أحد آخر سوى الإلهة أن يمسك بهذه الأشياء في اليد، وكذلك اللوحة التي يصفها بها كودينوس التي ترمز إلى الكرة الأرضية، أو أن كودينوس ربما لم يستطع في حقيقة الأمر تحديد هوية الشيء الذي رآه [١٢].

هوامش الفصل التاسع

(1) Valerius Flaccus lib. II. Argonaut. v. 265-273.

..Serta patri, juvenisque comam vestesque Lyaei

..Induit, et medium curru locat; aeraque circum

..Tympanaque et plenas tacita formidine cistas.

..Ipsa sinus hederisque ligat famularibus artus:

..Pampineamque quatit ventosis ictibus hastam.

..Respiciens; teneat virides velatus habenas

..Ut pater, et nivea tumeant ut cornua mitra,

..Et sacer ut Bacchum referat scyphus.

ترجمة الأبيات السابقة:

"وتزيّن باكوس بالتاج وبالشعر وبالملابس /

إنها تُزين الأب الآن، وتجلسه فوق العربة.

وتضع/ حولهما الأحواض والبراميل والصناديق المليئة بالرعب والفزع/

إنها تبتلع بنفسها سيقان اللبلاب من حول صدرها وبقية أعضاء جسمها

مثلما يفعل القساوسة /

وتلوّح بالرمح في الهواء الذي يشبه أغصان الكروم الملتفة/

وتنظر إلى الخلف لكي تتأكد أن الأب يغطيه

اللجام ذو اللون الأخضر/

وتقف لكي تتأكد ما إذا كانت القرون

تظهر من تحت غطاء الرأس الأبيض/

وما إذا كانت الكأس المقدسة ما زالت تتذكر باكوس."

يبدو أن كلمة "tumeant" في البيت ما قبل الأخير تؤكد أن قرون باكوس لم تكن صغيرة الحجم مثلما يعتقد سبنس.

(٢) إن التمثال الموجود في حديقة الـ"Mediceischen" كان يُعتقد أنه لباكوس – طبقًا لما جاء عند مونت فوكو في كتاب له بعنوان: (beim Montfaucon Suppl. aux Ant. Expl. T. I. p. 154) –الذي يقول:" ينبثق من جبهته قرنان"، ولكن هناك بعض المتخصصين الذين يعتقدون أن هذا التمثال ليس لباكوس، وإنما للرجل الشهواني (الذي يُعرف باسم فاونوس: المترجمة). وفي حقيقة الأمر فإن هذه القرون ما هي إلا انتهاك لآدمية البشر، وأنها لا تستحق أن تُنسب إلى مجموعة من الكائنات التي تعتبر مخلوقات في مرتبة متوسطة بين البشر والحيوانات، حتى طريقة الوقوف تظهر نظرة الشهوة إلى العنب المتدلي في عين الإله الذي يمسك به أحد مرافقيه الذي كان يبدو أكثر احترامًا من إله الخمر نفسه. وأتذكر هنا ما قاله كليمنس ألكسندرينوس عن الإسكندر الأكبر في كتاب له بعنوان (Protrept. p. 48. Edit. Pott.):

Ebouleto de kai AlexandroV AmmwnoV uioV einai dokein, kai kerasjoroV anaplattesJai proV tvn agalmatK .pjn opoivn, to kalon anJrwpou ubrisai speudwn kerati.

ترجمة الفقرة السابقة:

"إن الإسكندر الأكبر كان يرغب في أن يكون ابن الإلـــه زيـــوس آمون، ولذلك أقام النحاتون له تماثيل مزينة بالقرون. رغم أن ذلــك أدى إلى تشويه جمال هيئته البشرية ودنس حرمتها، فإن الإسكندر كان مصرًّا على أن يشيد له النحات تمثالاً بقرون، وكان يشعر بالرضا، ولا يهتم بأن القرون تشوه جماله البشري، ما دام البشر يعتقدون أنه من سلالة الآلهة."

(٣) عندما ذكرتُ سابقًا أن الفنانين القدماء لم يصوّروا إلهات الثأر لم يغب عن بالي طبعًا أنه كان لإلهات الثأر أكثر من معبد. ولم تخلُ هذه المعابد بطبيعة الحال من تماثيلها. ففي المعبــد القريب من سيرينا وجد بوزونياس لها تماثيل مصنوعة من الخشب، ولم تكن كبيـــرة الحجـــم، أو غريبة الشكل، أو مثيرة للفزع، ولكن يبدو أن المهارة والبراعة الفنية لم تظهر في هذه التماثيـــل، بل ظهرت في الأعمدة التي نُقشت عليها الراهبات التابعات لها في أروقة المعبد، وكانت تماثيـــل الراهبات تُصنع من حجر المرمر، وكانت غاية فـــي الروعـــة والجمـــال. انظـــر: (Pausanias Achaic. cap. XXV. p. 589. Edit. Kuhn.). كما لم أنس أن رؤوسهن وُجدت في التعاويـــذ التي كانت معروفة بالنسبة إلى شيفليتيوس الذي رآها علـــى مـــصباح عنـــد ليـــسيتوس، انظـــر: (Dissertat. sur les Furies par Banier, Memoires de l'Academie des Inscript. T. V. p. 48.). حتى الوعاء المصنوع على الطريقة الهيترورشية عند جوريوس،- انظـــر: (Tabl. 151 Musei -Etrusci) - كان منقوش عليه صورة لكل من أوريست وبـــيلاديس وبـــصحبتهما إلهتان من إلهات الثأر تحملان المشاعل. فهذه الوعاء أيضًا لم يكن مجهولاً بالنسبة إليّ، ولكننـــي كنتُ فقط أتكلم عن الأعمال الفنية التي اعتقدتُ أنه من الممكن أن استثني هذه القطع الفنية منهـــا، وهذا - من وجهة نظري - لا ينفي هذا الادعاء، بل يقويه، لأن الفنانين الهيترورشيين لم يتهمـــوا بإبراز الصفات المميزة، لذلك يظهر جليًا أن إلهات الثأر لا تتميز بملامح مقززة في الوجه، ولكن تم التعبير عنهما من خلال طريقة الملابس والصفات الشخصية الأخرى الدالة عليهمـــا. فهاتـــان الإلهتان تقربان المشاعل من عيني كل من أوريست وبيلاديس، ويبدو كأنهما ترغبان في إخافتهما عن طريق المزاح فقط، ولا نعرف على وجه التحديد ما إذا كانتا قد أصابتا الهدف، بأن شعر كل

من أوريست وبيلاديس بالفزع من منظريهما. فإذا كان قد حدث فعلاً أنهما شعرا بالخوف، فلا بد من أن يكون الخوف حدث بسبب الشكل الخارجي لهاتين الإلهتين. إنهما إلهتا الثأر، ولكنهما في الوقت ذاته ليستا كذلك بالضبط، لأنهما تقومان بوظيفة هاتين الشخصيتين، ولكن ليس كما عُرف عنهما من الصفات التي ترتبط في أذهاننا بأسمائهن مثل ثورة الغضب أو السخط. فنحن لا نرى الجبهة التي يصورها كاتول هكذا:"expirantis praeportat pectoris iras" (أي التي عندما نراها نشعر مسبقًا بعلامات تفجر الثورة والغضب: المترجمة). ومنذ عهد قصير كان السيد ڤينكل مان يعتقد أنه تعرف على إلهة الثأر منقوشة على أحد الأحجار الكريمة الموجودة عند أحد أعضاء مجلس الوزراء المعروف باسم "شتوش"، ويدّعي أيضًا أنه وجدها تجري في جونلة طائرة بشعرها المميز وتحمل في يدها خنجرًا (Bibliothek der sch. Wiss.V Band S.30.). أما السيد هاجيدورن فينصح الفنانين في كتاب له بعنوان: (Betrachtungen ueber die Malerei S. 222.) أن يستفيدوا من هذا الوصف الذي ذكره السيد ڤينكل مان في لوحاتهم عندما يرغبون في رسم إلهات الثأر. بهذا الرأي أثبت أن اكتشافاته غير مؤكدة وغير صحيحة بالمرة، لأنه عندما لم يجد إلهات ثأر تمسك بالمشاعل جعلها تمسك بالخنجر في يدها بدلاً منه. انظر كتابه:(Descript.) des pierres gravees p 84، ومن دون شك فإنه يستطيع التعرف على الشخصيات التي صُكت فوق عملات مدينتي ليبرا وماستوارا التي كانت مجلة "شبان هايم" تنشرها في مقالات بعنوان (Les Cesars de Julien p. 44)، ليس لأنها كانت "Hekate triformis" (أي ذات ثلاثة أشكال مزدوجة: المترجمة)، فمن الممكن لإلهة الثأر أن تمسك في كل يد من يديها خنجرًا، ولكن أليس من الغريب حقًا أن إلهة الثأر هذه هي الوحيدة التي تظهر بشعر مفكوك، في حين أن الأخريات كلهن بلا استثناء يظهرن بغطاء على الرأس. إذًا لنبحث في هذا الموضوع في روية وتعقل. كان من الممكن فعلاً أن يكون الحال مثلما اعتقد السيد ڤينكل مان في بادئ الأمر، حيث إن النقوش في الأحجار كانت تشبه النقوش فوق الوعاء الهيترورشي كثيرًا، وربما يرجع السبب في ذلك إلى أن الصورة المنقوشة على الوعاء كانت صغيرة، لدرجة يصعب معها رؤية ملامح الوجه بوضوح، وفضلاً عن ذلك فإن الأحجار الصغيرة المنقوشة كانت تُستخدم كأختام، وكانت هذه الأشخاص المصورة لها رموز تدل على صاحب الختم، لذلك لم يُسمح للفنان بحرية الإبداع في هذه الأعمال مطلقًا.

(4) Fast. lib. VI. v. 295-98.

..Esse diu stultus Vestae simulacra putavi:

..Mox didici curvo nulla subesse tholo.

..Ignis inexstinctus templo celatur in illo.

..Effigiem nullam Vesta. nec ignis habet.

ترجمة الأبيات السابقة:

"كنت أحمق لأنني اعتقدتُ أنه توجد أيضًا لوحات لفيستا،/

لكنني عرفتُ مؤخرًا أنه لا يوجد شيء منها تحت القبة، /

حتى آثار النار اختفت التي لم تخمد أبدًا بداخل المعبد/

ولا يوجد ما يدل عليكما أنتما الاثنتين: فيستا أو النار."

إن أوفيد يتكلم هنا فقط عن مراسم العبادة التي كانت تقام لفيستا في روما في المعبد الـــذي بناه لها نوما فقط، الذي قال عنه الآتي(v. 259. 260):

..Regis opus placidi, quo non metuentius ullum

..Numinis ingenium terra Sabina tulit.}

ترجمة الأبيات السابقة:

"إنه عملك يا سيدي الذي شيدته، يا أمير السلام، أنت

الذي تميز على قومه في بلاد السابيين بحبه لفعل الخير

وبقلبه التقي الورع."

(5) Fast. lib. III. v. 45. 46.

..Sylvia fit mater: Vestae simulacra feruntur

..Virgineas oculis opposuisse manus.

ترجمة الأبيات السابقة:

"الأم سيلفيا هي صورة طبق الأصل لڤيستا/

وتخفي عينيها بيدها في خجل عذري."

بهذه الطريقة كان يجب على سبنس أن يعقد مقارنة بين نفسه وبين أوڤيد. إن الشاعر هنا يتكلم عن عصور مختلفة: مرة عن العصر الذي عاش فيه نوما، ومرة أخرى عن العصر التالي له، أي في العصر الذي كانت تُقدس فيه ڤيستا في إيطاليا، مثلما كانت تُقدس في طروادة بعد أن أدخل آنياس هذه العبادة هناك:

..--Manibus vittas, Vestamque potentem,

..Aeternumque adytis effert penetralibus ignem:

ترجمة الأبيات السابقة:

"تكلم، وضع الأربطة في يدي ڤيستا القوية المقدسة/

وأخرج النار الخالدة من داخل المعبد."

هذا ما يقوله ڤرجيل عن شبح هيكتور الذي نصح آنياس بالهروب. إنه يتكلم هنا عن نار ڤيستا الخالدة، أو عن الأعمدة التي تحمل تماثيلها، ويميز بينها بكل وضوح. إن سبنس لم يقرأ بعناية الشاعر الروماني في هذه النقطة بالذات، لأن هذه الفقرة سقطت منه بالكامل.

(6) Lipsius de Vesta et Vestalibus cap. 13.

(7) Pausanias Corinth. cap. XXXV. p. 198. Edit. Kuh.

(8) Idem Attic. cap. XVIII. p. 41.

(9) Polyb. Hist. lib. XVI. . 11. Op. T. II. p. 443. Edit.Ernest.

(10) Plinius lib. XXXVI sec. 4. p. 727. Edit. Hard. Scopas fecit--Vestam sedentem laudatam in Servilianis hortis.

ترجمة الفقرة السابقة:

"لقد أبدع سكوباس تمثال فيستا في وضع الجلوس الموجود الآن في الحدائق السيرفيليانية."

لا بد من أن يكون ليبسيوس قد تأثر بهذه الفقرة، وكانت حاضرة في ذهنه عندما كتب الفقرة الخاصة بفيستا في (de Vesta cap. 3.) :

..Plinius Vestam sedentem effingi solitam ostendit, a stabilitate.

ترجمة العبارة السابقة:

"إن بلينيوس يؤكد أنه غالبًا ما كانت تُصنع التماثيل لفيستا، وهي في وضع الجلوس الذي يرمز إلى الثبات والإصرار."

وما كان يحق له أن يعمم هذا الكلام، حيث إن بلينيوس كان يقصد تمثالاً بعينه، لأنه لم يصنع أحد آخر سوى سكوباس هذا التمثال في وضع الجلوس. إذًا فهذا هو التمثال الوحيد، وما كان ينبغي عليه أن يحاول تأكيد أن الثبات والإصرار هما صفتان من صفاتها. إنه يلاحظ بنفسه أن فيستا تُصور في وضع الوقوف على العملات أكثر من وضع الجلوس. إنه لا يصحح ما قاله بلينيوس، ولكنه يصحح الأخطاء التي ارتكبها هو بنفسه سابقًا.

(11) Georg. Codinus de Originib. Constant. Edit. Venet. p. 12.

ربما يكون سويداس قد اقتبس منه أو أن الاثنين اقتبسا من مصدر ثالث أقدم منهما، ويذكر هذه الكلمة:"Estia" قائلاً الآتي:

Thn ghn legousin Estian. kai plattousi authn gunaika, tumpanon

bastazousan, epeidh touV anemouV h gh uj' eathn sugkleiei.

ترجمة الفقرة السابقة:

"إن الكرة الأرضية تكونت على هيئة امرأة تدعى فيستا، وتمسك في يدها "Tympanon" =(أي لوحة: المترجمة)، لأنها كانت تريد أن تجعل الريح في قبضتها."

إن هذا السبب لا نجد له طعمًا، ولا يمكن استساغته أبدًا، وربما كنا نود أن نسمع منه سببًا آخر، مثلاً، أنها أُعطيت لوحة، لأن القدماء كانوا يعتقدون أن هذه اللوحة تتفق مع هيئتها "schma authV tumpanoeideV einai" (أي أن هيئتها تتناسب مع وجود اللوحة: المترجمة). وجاء ذكر ذلك عند بلوتارخ في كتاب بعنوان: Plutarchus de placitis philos. cap. 10. id. de) (facie in orbe Lunae، حيث إن كودينوس لم يخطئ لا في تحديد الشخصية، ولا في الاسم، ولا في أي منهما. ولكن ربما لم يجد تسمية للثوب الذي كانت ترتديه فيستا أفضل من أن يعتقد أن يسميه لوحة، أو ربما يكون قد سمع أن الآخرين يطلقون هذه التسمية عليها، ولم يخطر بباله شيء آخر غير هذه الآلة التي نعرفها نحن بطبلة الجيوش، ولكن هذه الكلمة "Tympana" كانت تعني في حقيقة الأمر نوعًا معينًا من العجلات مثلما يوضح المثال التالي:

..Hinc radios trivere rotis, hinc tympana plaustris

..Agricolae--

ترجمة العبارة السابقة:

"كان الفلاحون يجرون برامـق عجـلات العربـات وأطبـاقهم المستديرة."

انظر: (Virgilius Georgic. lib. II. v. 444.)، وأعتقد أن إحدى هذه العجلات هـي التي كانت تمسك بها فيستا عند فابريتي. انظر: (Ad tabulam Iliadis p. 339.). ويعتقد هـذا العالِم أن طاحونة اليد التي تمسك بها تشبه إلى حد بعيد تلك العجلات.

الفصل العاشر

إنني أرغب فقط في التعليق على استغراب سبنس الذي يبين بوضوح أنه لم يفكر كثيرًا في الحدود الفاصلة بين الشعر والنحت. إنه يقول الآتي:

"فيما يتعلق بإلهات الفن، فإن حال الشعراء غريب حقًا،
لأنهم يقتصدون في وصفهم بشكل لا يتوقعه المرء، وخاصة
بالنسبة إلى الإلهات اللاتي يكنون لهن الاحترام والتقديس." (١)

ماذا نفهم من موقفه الذي يدل على الاستغراب والدهشة، عندما يكون من الضروري أن يتناول الشعراء إلهات الفن بلغة تختلف اختلافًا بينًا عن اللغة الصامتة التي يعبّر بها عنهن الرسامون؟ إن أورانيا هي إلهة النجوم بالنسبة إلى الشعراء، فمن خلال اسمها وما تؤديه من عمل نستطيع أن نتعرف على وظيفتها، ولكن من أجل أن يعرّفنا بها الفنان، لا بد من أن يميزها بعلامتين هما: العصا والكرة الدالة على الأجرام السماوية. أما طريقة وقفتها فتعد بمثابة الحروف التي يكتب بها الفنان اسم أورانيا لكي نتعرف عليها من خلال هذه الرموز، ولكن عندما يرغب الشاعر في ذلك فإنه يعبر بطريقة مختلفة هكذا:

(2)..Ipsa diu positis lethum praedixerat astris. Uranie-

ترجمة البيت الشعري السابق:

"لقد تنبأت أورانيا بواسطة النجوم بموته منذ زمن بعيد."

إذًا لماذا ينبغي على الشاعر أن يستخدم الوسائل نفسها التي يستخدمها الفنان ويلزمه بأن يقول:

"أورانيا التي تحمل في يدها نصف القطر وتتأمل الكرة
الدالة على الأجرام السماوية؟"

ألن يكون ذلك بمثابة شخص يستطيع أن يتكلم بصوت عال ومسموع، ورغم ذلك يستخدم الإشارات التي يستخدمها الناس في البلاط التركي، حيث إنهم لا يستطيعون الكلام بصوت عال في حضرة السلطان؟

ويعبّر سبنس مرة أخرى عن هذا الاستغراب والاندهاش عندما يناقش موضوع الأخلاقيات عند هذه الكائنات بشرية كانت أو إلهية، حيث كان القدماء يفضلون الأخلاق الحميدة للبشر والقيادة الحكيمة لحياتهم أيضًا [٣]، وها هو يقول:

"إنها ملاحظة تستحق التنويه، وهي أن الشعراء الرومان كانوا أقل من تغنى بفضائل وأخلاقيات هذه الكائنات، على عكس ما كنا نتوقع، وأعتقد أن الفنانين كانوا في هذه النقطة بالذات أكثر ثراءً من الشعراء. ومن يرغب في معرفة ذلك عليه أن يستعين بالعملات التي كانت تُنحت عليها تماثيل القياصرة الرومان (٤) -- إن الشعراء كانوا يتكلمون عن هذه الكائنات أكثر مما يتكلمون عن البشر، ولكنهم لا يقولون إلا النذر اليسير عن صفاتهم أو خصائصهم أو ملابسهم أو بقية الملامح الخارجية التي تميزهم."

عندما يرغب الشاعر في تجسيد الأشياء المعنوية والمجردة في هذه الكائنات، فإنه يفعل ذلك من خلال وصفها وإبراز ما يميزها، كذكر أسمائها وأفعالها، وهذا يكفي.

أما الفنان فتنقصه هذه الوسائل، لذا يجب عليه أن يفعل العكس، وهو أن يضفي على شخصياته رموزًا وإشارات محسوسة يمكن التعرف عليهم من خلالها، وتكون هذه الإشارات والدلالات المعنوية مختلفة في شكلها ومعناها، بحيث تعرض هذه الشخصيات في صورة مجازية.

ونذكر على سبيل المثال تمثال المرأة التي تمسك بلجام في يدها أو المرأة التي تستند إلى عامود. فهذه الرموز تعد بمثابة دلالات مجازية في الفن، لأن الاعتدال والتعفف والصمود والصبر لا تعد بمثابة دلالات لكائنات مجازية، ولكنها تعبر عن معان مجردة يستطيع الشاعر أن يجسدها.

إن الرموز والإشارات لشخصيات بعينها انبثقت من ضرورة ملحة عند الفنان، من أجل التعبير عنها في هذا الإطار، ولم يكن لديه الوسائل الأخرى التي يستطيع بها أن يعبّر عن هذه الرموز الخاصة بكل شخصية. فلماذا إذًا ينبغي على الشاعر أن يلجأ إلى هذه الضرورة التي يستطيع الاستغناء عنها، في حين أنها تكون مهمة وضرورية بالنسبة إلى الفنان؟

إن أسباب اندهاش سبنس تستحق حقًا أن تكون بمثابة قاعدة يجب على الشعراء التمسك بها، ويجب عليهم ألا يدخلوا في مملكتهم الشعرية الوسائل الضرورية المستخدمة في النحت، كما يجب عليهم ألا يتعاملوا مع هذه الوسائل التي اكتُشفت واستُخدمت في النحت، لكي تلحق بركب المملكة الشعرية، من أجل أن تصل إلى الكمال المطلق، إن هذه الوسائل استخدمها الفنانون لاحقًا، وأثارت التنافس والغيرة فيما بينهم، وكانت لهم أسبابهم في ذلك. فعندما يـزّين الفنان شخصية ما برموز وإشارات معينة، فإنه يرفع هذه الشخصية من شخصية عادية إلى كائن ومثل أعلى، ولكن إذا استخدم الشاعر الأدوات نفسها المستخدمة في النحت في أعماله الشعرية، فإنه يحدث العكس، إنه يحوّل الشخصية التي تعد نموذجًا ومثلاً أعلى إلى دمية.

وهكذا فكلما حافظ الشعراء القدماء على إتباع هذه القاعدة بتقليدهم للأدوات الفنية المستخدمة في النحت، عمد الشعراء الأحدث منهم إلى المغالاة فيها، وأصبحت خطأً محببًا ومألوفًا، وبهذا تحولت كل شخصياتهم التي أبدعها خيالهم إلى أقنعة لدرجة أنهم أتقنوا عمل مثل هذه الشخصيات التنكرية، وجعلوها في حقيقة

الأمر تتصرف من هذا المطلق الذي لا علاقة له بالعمل الأساسي، وكانوا يحددون صفات هذه الكائنات من خلال تصرفاتها.

ولكن هناك بعض الصفات التي يستخدمها الفنانون للتعبير عن الموضوعات المجردة، بالطريقة نفسها التي يكون فيها التعبير الشعري أكثر فعالية وأكثر وقارًا، أنا أقصد بذلك الصفات التي لا تعبر عن صور مجازية، بل عن أشياء أخرى مثل العدد والآلات التي توضع في أيدي هؤلاء الأشخاص، إذا كان لا بد من أن يظهروا كبشر عاديين، فكان الفنانون يستخدمون هذه الأدوات على سبيل المثال: الزمام الذي يدل على الاعتدال، أو العامود الذي تستند إليه المرأة كدليل على العفة والطهارة، فهذه أشياء مجازية لا يستطيع الشاعر أن يستفيد منها. أو مثلاً الميزان في اليد رمز العدالة، ولكنه لا يدل على العدالة الكاملة، لأن الاستخدام الصحيح للميزان يعتبر فقط جزءًا من العدالة. أو مثلاً القيثارة أو الفلوت الذي يدل على الموهبة الموسيقية، والرمح في يد مارس والشاكوش والكماشة في يد الإله ڤولكان، فلا يمكن بأي حال من الأحوال أن نعتبر هذه الأدوات رموزًا أو إشارات تدل على شيء بعينه، ولكنها أدوات لا تستطيع هذه الأشخاص بدونها أن تُحدث فينا التأثير نفسه الذي يتولد عند رؤيتهم عندما يظهرون بها. وهناك الكثير من الصفات على هذه الشاكلة التي أدخلها الشعراء القدماء في أشعارهم. لذلك فإنني أرغب في أن أسمي هذه الدلالات والرموز المجازية التي يستخدمها الشعراء بالدلالات الشعرية لتمييزها عن أية دلالات أخرى. هذه الدلالات الشعرية تصف الشيء نفسه، ولكن بشكل أكثر تفصيلاً ووضوحًا ليصبح مطابقًا للأصل (٥).

هوامش الفصل العاشر

(1) Polymetis Dial. VIII. p. 91.

(2) Statius Theb. VIII. v. 551.

(3) Polym. Dial. X. p. 137.

(4) Ibid. p. 139.

(٥) يمكننا ملاحظة الصفات الكثيرة في هذه الصورة التعبيرية التي يرسمها هوراتس لمعنى كلمة " الضرورة". وربما تكون الصورة التالية هي أكثر الصور التعبيرية المليئة بالصفات عند القدماء انظر : (lib. I. Od. 35.)

..Te semper anteit saeva Necessitas:

..Clavos trabales et cuneos manu

..Gestans ahenea; nec severus

..Uncus abest liquidumque plumbum-

ترجمة الأبيات السابقة:

"تسير الضرورة أمامك،/

والمقبض الحديدي دليل مادي على صلابة المسامير/

والخوابير في الأخشاب والمحابس القوية/

وأدوات اللحام في البوتقة "

إنني أقول إنه يمكننا في هذه الصورة الشعرية أن نفترض أن: المسامير والمحابس والقصدير المنصهر إما أن تكون أدوات للحام ولتثبيت الأشياء، وإما أن تكون آلات للعقاب والتعذيب، لذلك فهذه الصفات تعد من الصور الشعرية أكثر من كونها صفات مجازية حيث تأتي هنا بشكل مكثف جدًا. وربما تكون أكثر الصور رعبًا عند هوراتس التي يقول عنها سانادون الآتي:

J'ose dire que ce tableau pris dans le detail serait plus beau sur la toile que dans une ode heroique. Je ne puis souffrir cet attirail patibulaire de clous, de coins, de crocs, et de plomp fondu. J'ai cru en devoir decharger la traduction, en substituant les idees generales aux idees singulieres. C'est dommage que le poete ait eu besoin de ce correctif.

ترجمة الفقرة السابقة:

> "إنني أجرؤ على القول بأننا لو تأملنا هذه الصورة، كل جزء منها على حدة في رسم على القماش، فربما تبدو أجمل مما لو تم التعبير عنها في قصيدة بطولية، لأنني لا أستطيع احتمال الأدوات المستخدمة في المشنقة مثل المسامير والخوابير والصلبان والقصدير المنصهر، وكنت أعتقد أن ترجمة هذه الفقرة سوف تخفف من وطأتها، حيث أستطيع أن أصور المشهد بشكل كلي وشامل، بدلاً من ترجمة كل جزئية على حدة. ولكن يا للخسارة، فالشاعر في حاجة إلى مراجعة النفس، والتصحيح."

إن سانادون كان يتمتع بالحس السليم المرهف، ولكن السبب الذي يذكره هنا غير صحيح، ليس فقط لأن الصفات المستخدمة تشير إلى "attirail patibulaire" (أي جهاز الشنق: المترجمة). فهذا تفسيره هو. أما التفسير الآخر الذي يمكن أن نقبله هو أن نغيّر جهاز الشنق إلى أدوات ربط تستخدم في البناء، لأن الصفات تُذكر هنا من أجل أن تراها العين، وليس من أجل أن تسمعها الأذن، وأن كل المصطلحات التي ينبغي أن نلتقطها بأعيننا تتطلب مجهودًا كبيرًا إذا طُلب منا أن ندركها بالأذن، وتحتاج أيضًا إلى توضيح. إن التعليق على بيت الشعر المذكور لهوراتس

يذكرني بأخطاء وقع فيها سبنس تدل على عدم اختياره الدقيق للفقرات التي يستشهد بها عند الشعراء القدماء. إنه يتلخص في وجهة نظره عن مفهوم الإخلاص والأمانة عند الرومان، انظر: (Dial. X. p. 145.). إنه يقول:

"إن الرومان كانوا يطلقون على هذه الصفة كلمة"Fides"، أما إذا أضافوا إليها كلمة "Sola" وقالوا: "Sola Fides"، فهذا يعني أنهم يؤكدون على الدرجة الأعلى، مثلما يعبّر عنها في اللغة الألمانية بـ"صادق كل الصدق"، ويُعبَّر عنها في الإنجليزية بـ"downright honesty"، وتكون أسارير وجه التمثال منبسطة، ويرتدي ملابس خفيفة شفافة تظهر ما تحتها من أجزاء الجسم. لذلك يسميها هوراتس في إحدى قصائده "ذات الرداء الرقيق"، وفي قصيدة أخرى بذات الرداء الشفاف."

في هذه العبارة القصيرة توجد ثلاثة أخطاء فاحشة. أولاً: من الخطأ أن يعتبر سبنس أن كلمة "sola" (التي تعني وحيدًا: المترجمة) كانت نعتًا خاصًا يصف به الرومان إلهة الأمانة "Fides". ففي الفقرتين عند ليفيوس اللتين يستشهد بهما أيضًا (lib. I. c. 21. lib. II. c 3.) نجد أنه ليس لها معنى آخر غير المعنى الذي عُرفت به دائمًا أبدًا. وفي إحدى هاتين الفقرتين تتشكك "soli" في تصرفات "Criticis". ومن خلال خطأ مطبعي لوجود كلمة"solenne" (التي تعني ابتهاجًا: المترجمة) ملاصقة لها، فأدى هذا إلى وجودها في هذا النص، أما في الفقرة الأخرى فلم يكن الحديث مطلقًا عن الإخلاص، بل عن البراءة وطهارة القلب "Innocentia". ثانيًا: أن هوراتس وصف الإخلاص في إحدى قصائده بصفة "ذات الرداء الخفيف"، وذلك في بيت الشعر الخامس والثلاثين في كتابه الأول:

..Te spes, et albo rara fides colit Velata panno.

ترجمة بيت الشعر السابق:

"ينغمس فيك الأمل والإخلاص، أنت يا نادرة الحدوث/

في خمار من التقي والورع "

وهذا حقيقي، لأن كلمة "rarus" تأتي بمعنى رقيق، ولكنها أتت هنا بمعني نادرًا، وهذا ما يحدث نادرًا. كما أن هذه الصفة تعود على كلمة الإخلاص، ولا تعود على الرداء الذي ترتديه. إن سبنس كان من الممكن أن يكون على حق، لو أن الشاعر قال"raro Fides velata panno" (أي أن الإخلاص ملفوف في رداء شفاف: المترجمة). ثالثًا: في موقع آخر يصف هوراتس الإخلاص أو اللباقة بالشفافية من أجل أن يؤكد على ما تعودنا على قوله في مثل هذه المواقف، والغرض من ذلك هو تأكيد معنى الصداقة، وفي هذا الصدد يقول هوراتس الآتي: "أتمنى أن ترى قلبي". هذه العبارة جاءت في السطر الثامن عشر من الكتاب الأول: "Arcanique Fides prodiga. pellucidior vitro". (أي أن الإخلاص يفشي الأسرار، إنه شفاف كالزجاج: المترجمة). كيف يمكن أن تضلله (أي سبنس: المترجمة) هذه الكلمة؟ هل المقصود هنا بعبارة "Fides arcani prodiga"هو كلمة الإخلاص، أو كلمة عدم الإخلاص؟ إن هوراتس يذكر هنا "عدم الإخلاص"، ولا ينوه إلى كلمة "الإخلاص" أبدًا. إنه يقصد أن عدم الإخلاص مثله تمامًا مثل الزجاج الشفاف يكشف دائمًا السر الذي اؤتُمن عليه من أية نظرة تقع عليه.

الفصل الحادي عشر

يبدو أن الكونت كايلوس هو الآخر يطلب من الشعراء أن يزيّنوا شخوصهم النابعة من خيالهم بالرموز والإشارات المجازية [١]، هذا الذي كان متخصصًا في الفن ولا علاقة له بالشعر.

ولقد وجدتُ في كتابه الذي يطلب فيه من الشعراء الالتزام بهذا المنهج دافعًا وحافزًا للكثير من التأملات الخطيرة التي أرغبُ هنا في تسجيل ملاحظاتي على أهم ما جاء فيها، وتصحيح الأخطاء التي وقع فيها، فيجب على الفنان – من وجهة نظره – أن يتعرف على الطبيعة من وجهة نظر أخرى عند أكبر شاعر كان يرسم بالكلمات؛ أي أن يدرس هوميروس. إنه (أي الكونت: المترجمة) يقدم النصيحة للفنان بأن يستفيد من الأوصاف الرائعة التي يقدمها الإغريقي في المادة الغنية التي لم تُستخدم بعد، ويشرح له كيف يمكنه تحقيق الاستفادة الكاملة من القصة التي تناولها الإغريقي بشكل دقيق، أما إذا كان الفنان يرغب في أن ينجح في عمله بشكل كامل ودقيق، عليه إذًا أن يتمسك بكل الملاحظات حتى الصغيرة منها التي تناولها الشاعر.

في هذا التصور يختلط الكونت الكثير في بعضه البعض الذي يمكن أن نسميه بالتقليد المزدوج، أي أن الفنان ليس عليه أن يقلد ما حاكاه الشاعر سابقًا من الفنان فقط، ولكن عليه أيضًا أن يقلد كل العناصر الموجودة في العمل الشعري، وينبغي عليه ألا يقلد الشاعر كشخص يسرد قصة، ولكن كشاعر يطعّم أشعاره بالكثير من الصور الشعرية البديعة.

أما النوع الآخر من التقليد فيعد بمثابة أشياء صغيرة وبسيطة بالنسبة إلى الشاعر، ولكن لماذا لا تعد مثل هذه الأشياء الصغيرة أيضًا كذلك بالنسبة إلى الفنان إذا كان هناك مجموعة كبيرة من هذه الصور التعبيرية قبل هوميروس، مثلما يدّعي الكونت كايلوس؟ وإذا كنا نعلم علم اليقين أن هوميروس حاكي هذه الأعمال: ألن يقلل ذلك كثيرًا من إعجابنا به؟ أليس من الجائز أن يقل احترامنا وتقديرنا للفنان،

إذا عرفنا أنه حوّل كلمات الشاعر إلى لوحة مرسومة أو نقش على الحجر، وحاول أن يعبّر عن هذه الكلمات بالألوان والملامح المميزة للشخوص؟

يبدو أن السبب يرجع في ذلك إلى أننا نعتقد أن عملية التنفيذ التي يقوم بها الفنان أصعب وأشق كثيرًا من عملية تخيلها واختراعها، ونعتقد العكس تمامًا مع الشاعر، أي أنه من السهل عليه أن يقوم بتنفيذ وتسجيل ما يعنّ له من خيالات. فلو أن فرجيل كان قد اقتبس فكرة ربط لاؤوكون وأولاده في عقدة واحدة من أحد قبله، أو أن هذه الفكرة ظهرت قبله، فإنه لا يستحق فضل المبادرة والسبق، لأننا نعتقد أنه كان مجهودًا عظيمًا وكبيرًا، ولكن لن يتبقى من هذا الفضل إلا النذر اليسير. وحيث إن هذا التشابك حدث عنده في عقدة واحدة، فمن الواجب علينا أن نؤكد أهمية أن يكون هو أول من ظهرت عنده هذه الفكرة، وجالت في خياله قبل أن تتحول فيما بعد إلى كلمات. أما إذا كان الفنان قد استعارها من الشاعر بعد ذلك، فإنه أيضًا سوف يستحق منا كل التقدير على أنه حوّل هذه الكلمات إلى عمل مجسد في لوحة أو إلى نقش على الحجر، حتى إن لم يكن له فضل السبق في ذلك، لأن تجسيد الكلمات ونقشها على الحجر يعد أيضًا شيئًا صعبًا للغاية، أصعب كثيرًا من التعبير عن الشيء نفسه بالكلمات، وإذا حاولنا أن نقارن بين ابتكار الفكرة في مقابل تنفيذها وتجسيدها، فإننا نعتقد دائمًا أننا نميل إلى إصدار حكم في صالح من ابتكر هذه الفكرة أكثر ممن جسدها لنا.

في بعض الأحيان القليلة عندما يرسم الفنان منظرًا طبيعيًا، ويستخدم الوصف الشعري الذي أبدعه الشاعر كمصدر يقتبس منه عناصر مادته، فإن إنجازه يكون أروع وأعظم كثيرًا مما لو لم يفعل ذلك. فعندما يبدع الرسام لوحة جميلة للطبيعة استلهامًا من وصف تومسون يكون بذلك قد أضاف أكثر كثيرًا مما استوحاه الآخر منها، لأن الفنان يرى نموذجًا أوليًا أمام عينيه، أما الآخر (أي الشاعر: المترجمة) فيجب عليه أولاً أن يجهد نفسه من أجل أن يرى هذا الوصف

في خياله ويعتقد في نهاية الأمر أنه يستطيع تجسيد ما يجول في خاطره، وهكـــذا يجسد الشاعر شيئًا جميلاً مرئيًا من خلال انطباعات حسية، في حـــين أن الآخـــر يتناول مجموعة من التصورات الضعيفة والمضطربة ورموزًا ودلائل يجمعها في لوحة ما بشكل عشوائي.

ومن البديهي أن تنشأ صورة ضعيفة ومهتزة بنفس، لأنه يعرف تمامًا أن هذا العمل لا يمكن أن يُحسب له على أنه صفحة براقة أو جانب مشرق، وأن المـــدح الذي يحوز عليه، يكون فقط بناءً على طريقة العرض والوضع، أي عملية التنفيذ، لذا لم يكن مهمًا بالنسبة إليه إذا كان هذا الاختراع قديمًا أو حديثًا أو إذا كان قد تـــم تناوله قبله مرة واحدة أو الكثير من المرات أو أن هذه هي الفكرة الأصـــلية لمـــن اقتبس منه أو أنه اقتبسها من شخص آخر، إذًا فهو لا يحصر نفسه في إطار ضيق، لكنه يطلق العنان لخياله تمامًا من أجل تغيير في الأشياء المعروفة، ومـــن أجـــل عرضها بشكل مختلف. إذًا فهو يقوم بتجميع أشياء كانت موجودة من قبل، ولكنـــه يتناولها بشكل جديد، وهذه هي الفكرة الأصلية التي تعرّف مصطلح الابتكار فـــي الكتب التعليمية في علم الرسم وفن النحت، لأن فكرة الابتكار لا تكمن في المجـــال الشعري في إبراز الموضوع فحسب بل أيضًا في جمال التنسيق وقوة التعبير (٢). إنه ابتكار، ولكنه ليس ابتكارًا للموضوع أو للفكرة بالكامل، بـــل ابتكـــار أجـــزاء أصغر، وابتكار أجزاء مختلفة تنبثق من الفكرة الأساسية، وأيضًا ابتكار في طريقة ترتيب عناصرها بجوار بعضها، أو تحت بعضها. وينصح هوراتس بتطبيق ذلـــك بشكل مبسط للغاية، حيث إنه يقول:

--Tuque

Rectius Iliacum carmen deducis in actus,

Quam si proferres ignota indictaque primus

ترجمة الأبيات الشعرية السابقة:

"من الأفضل أن تقسّم الإلياذة إلى فصول،

وأن تبرز الأشياء غير المعروفة،

وتؤكد الكلام الذي لم يُقل بعد." (٣)

وأقول نصحهم، ولم أقل أمرهم، نصحهم بالأسهل والأكثر شيوعًا والمريح بالنسبة إليهم، ولكنه لم يأمرهم بالأفضل أو بالأعظم. وفي حقيقة الأمر فإن الشاعر يتميز في هذا الخصوص، بالذات عندما يتناول قصة معروفة أو شخصيات مشهورة، لأنه يستطيع أن يتغاضى عن مئات الأجزاء الصغيرة أو غير الجيدة وغير المسلية في العمل؛ أي الأجزاء التي يمكن أن يستغني المضمون الكلي عنها، وكلما أسرع في توصيل جوهر العمل إلى مستمعيه، فإن ذلك سوف يشعرهم بالاستمتاع، ويكونون في حالة شغف لمواصلة الاستماع إليه، وكذلك الرسام يستطيع أيضًا الإفادة من هذه الميزة عندما يكون موضوعه غير غريب بالنسبة إلينا، لأننا إذا استطعنا منذ النظرة الأولي أن نفهم سلوكه في تناوله للوحة، وطريقة التجميع، وإذا استطعنا التعرف على شخصياته، -أي أننا لا نراها فقط، وهي تتحدث إلينا بل نسمع ما تقوله أيضًا -، فإن التأثير الذي يبدأ منذ النظرة الأولى يكون علينا عظيمًا، وكذلك عندما تجبرنا هذه النظرة على إمعان التفكير بشكل مضنٍ، ونبدأ في التخمين، وفي أخذ المشورة. هذا كله يؤثر في عواطفنا، وشغفنا، فيهدأ في هذه الأثناء ولعنا. أما إذا كان الرسام غير مفهوم وغير واضح بالنسبة إلينا، فيكون تحجر مشاعرنا بمثابة انتقام منه، واستنكار للطريقة التي عبّر بها، ورد فعلنا بهذا الشكل يجرحه، ويؤلمه، والويل كل الويل له بالذات إذا كان قد ضحى بقوة التعبير لحساب المعايير الجمالية! حينئذ لا نجد شيئًا يغرينا أو يثير عواطفنا، أو يجعلنا نتوقف طويلاً أمام لوحته، لأن ما نراه لا يعجبنا، ولا نعرف تحديد الخواطر التي تتوارد على ذهننا في هذه اللحظات.

ولننظر إلى الحالتين معًا، أولاً: ابتكار الموضوع، وإضافة عناصر جديدة إليه، ولكن هذا ليس أفضل ما يمكن أن يُقدم على الإطلاق، وليس ما نبتغيه من الرسام. ثانيًا: إذا كان الموضوع معروفًا، ويتطلب استخدام بعض العناصر الفنية للوصول إلى التأثير المطلوب حتى يسهل فهمه: أعتقدُ أنه يمكننا أن نبحث عن السبب الذي يجعل الفنان نادرًا ما يتناول موضوعات جديدة. إن السبب - لا يرجع كما ادّعى الكونت كايلوس من باب ميله إلى الراحة، وبسبب جهله أيضًا إلى صعوبة الجزء التقني في الفن الذي يتطلب من الفنان كل طاقاته وجهده ووقته بالكامل - إنه (أي السبب: المترجمة) موجود بالفعل في منطقة أعمق، فربما يرجع هذا السبب أولاً إلى القيود والشروط التي ضيقت الخناق على الفن، وربما يكمن السبب أيضًا في عدم قدرتنا على الاستمتاع بالفن الذي كان يبدو كما لو كان امتناعًا ناتجًا عن حكمة وتعقل في عدم مدح الفنان، ولا أخشى من أن تدحض الخبرة والتجربة الحياتية أسبابي هذه، وتتناقض معها. إن الرسامين سوف يشعرون بالامتنان، ويشكرون السيد الكونت على نيته الحسنة، لكنهم لن يستفيدوا من نصائحه - كما كان توقع -. فحتى لو افترضنا أن ذلك يمنك أن يحدث، فسوف يتطلب الأمر وجود كايلوس جديد بعد مرور قرن من الزمن من أجل أن يعيد الموضوعات القديمة إلى الأذهان التي تجعل الفنان يرجع إلى الساحة التي كان آخرون قبله يقصفون فيها أوراق شجر الغار الخالدة. فهل هذا معناه، أنه لا بد من أن يكون الجمهور مثقفًا أكثر من أي خبير أو عالِم في مجاله؟ هل يجب على الجمهور أيضًا أن يكون مطلعًا على جميع المشاهد المختلفة في جميع القصص والأساطير التي اقتبس منها الفنان ليقدم لوحة فنية جميلة؟ إنني على يقين من أن الفنانين كانوا سيبرعون في أعمالهم بشكل كبير لو أنهم ابتدءًا من عصر روفائيللو استخدموا هوميروس بدلاً من أوفيد كمرجع لهم، وحيث إن ذلك لم يحدث لذلك ينبغي ترك الجمهور يسير في طريقه، ولا داعي لتكدير صفو استمتاعه، أو إرغامه على أن يستمتع بطريقة معينة، وليكن ما يكون.

إن بروتوجينيس رسم لوحة لأم أرسطو، ولا أعرف كم من المال دفعه له هذا الفيلسوف، ولكن بدلاً من المال، أو ربما كبقشيش فوق المال المدفوع أعطاه نصيحة أفضل من أي مال، ولا يمكن مطلقًا أن أتخيل أن هذه النصيحة كانت على سبيل المجاملة، ولكنها كانت نصيحة غالية ومفيدة، لأنه كان يدرك تمامًا أن الفن في حاجة إلى أن يكون مفهومًا وواضحًا بالنسبة إلى الجميع. لذلك نصحه بأن يسجل أعمال الإسكندر الأكبر، تلك الأعمال التي تكلم العالم أجمع عنها في العصور السابقة، وكان يتنبأ (أي أرسطو: المترجمة) بأن هذه الأعمال سوف تكون مهمة بالنسبة إلى الأجيال القادمة، ولا يمكن تجاهلها، أو نسيانها، ولكن بروتوجينيس لم يستوعب هذه النصيحة بالقدر الكافي كما يحدثنا بلينيوس في "impetus animi quaedam artis libido":[٤] وأصابه شيء من التعالي والغرور في الفن، وأيضًا شيء من الرغبة الجامحة في تصوير الغريب والأشياء العجيبة وغير المألوفة. كل هذه الأشياء قادته إلى موضوعات مختلفة تمامًا، وفضّل أن يصوّر قصة ياليسوس [٥]، وقصة سيديب حيث يستطيع المرء أن يخمن الموضوعات التي تناولتها هذه اللوحات.

هوامش الفصل الحادي عشر

١) يسلم أبوللو جثمان ساربيدون بعد تنظيفه وتحنيطه إلى الموت والنوم من أجل إحضاره إلى أرض الوطن. انظر:(II. p. v. 681. 82.)

Pempe de min pompoisin ama kraipnoisi jeresJai

Upnw kai QanaJw didumaosin.

ترجمة الأبيات السابقة:

"وعهد به إلى اثنين من أسرع الحراس، ليحملاه.

الاثنان هما التوءم النوم والموت."

وينصح كايلوس الرسام باقتباس هذه الصورة الشعرية، ويضيف قائلاً:

Il est facheux. qu'Homere ne nous ait rien laisse sur les attributs qu'on donnait de son temps au Sommeil: nous ne connaissons, pour caracteriser ce dieu, que son action meme, et nous le couronnons de pavots. Ces idees sont modernes; la premiere est d'un mediocre service, mais elle ne peut etre employee dans le cas present. ou meme les fleurs me paraissent deplacees, surtout pour une figure qui groupe avec la mort. (S. Tableaux tires de l'Iliade, de l'Odyssee d'Homere et de l'Eneide de Virgile, avec des observations generals sur le costume, a Paris 1757. 8.)

ترجمة الفقرة السابقة:

"--- إنه سلمه إلى النوم في الوقت المناسب، ومن أجل أن نستطيع التعرف على الصفات المميزة لهذا الإله، فإنه يكفينا أن نعرف المهمة التي يقوم بها، ومن ثم سوف نضع فوق رأسه إكليلاً من زهور الخشخاش. إن هذه الأفكار تعد بمثابة أفكار حديثة جدًا، ففي الفكرة الأولي يكون للزهور وظيفة محددة، ولكن لا يمكن أن تُستخدم في الحالة الموجودة هنا، حيث إنني أعتقد أن الزهور هنا في غير محلها، وخاصة إذا ظهرت في هيئة تمثل هي والموت وحدة واحدة."

(S. Tableaux tires de l'Iliade, de l'Odyssee d'Homere et de l'Eneide de Virgile, avec des observations generals sur le costume, a Paris 1757. 8.)

هذا معناه أنه يطالب باقتباس عنصر واحد فقط من عناصر الزينة الموجودة عند هوميروس، وخاصة التي تختلف تمامًا مع منهجه العظيم الذي يتلخص في استخدام الصفات المليئة بالصور التعبيرية التي يمكن أن يوصف بها النوم، ولكن هذه الصفات لن تستطيع تحديد السمات الخاصة به، ولذا فلن يتولد عنها صورة حقيقية، ومجسدة للموت في نفوسنا تكون أكثر تأثيرًا من العنصر الذي يجعله أخًا توءمًا للموت، ولقد حاول الرسام بالفعل أن يعبّر عن هذا العنصر، ولكنه اكتشف أنه تنقصه كل الرموز الدالة على ذلك. إن الفنانين في العصور القديمة كانوا يعرفون التشابه الكبير جيدًا الذي يجمع بين النوم والموت. إنه يتطابق تمامًا مع التشابه الذي نعرفه في التوءم. ولقد وجد بالقرب من مدينة إليس في معبد يونو صندوق من خشب الأرز منقوش عليه صبيّان يستريحان بين ذراعي الليل، وكان أحدهما أبيض اللون، أما الآخر فهو أسود اللون، وكان أحدهما نائمًا، أما الآخر فيتظاهر بالنوم، وكان كل واحد منهما يضع قدمه فوق القدم الأخرى. وهنا أريد أن أستخدم كلمات بوزhنياس التي أترجمها على النحو التالي (Eliac. cap. XVIII. p. 422. Edit. Kuh.) "amjoterouV diestrammenouV touV podaV" (أي

أقدام مشوهة وكسيحة. فهذا أفضل من أن أقول أقدام معوجة، أو كما يكتب جيدون في لغته قائلاً:."les pieds contrefaits". فعلى أي شيء سوف تدل الأقدام المعوجة؟ أما الأقدام الموضوعة فوق بعضها البعض، فإنها تدل على الوضع المألوف في أثناء النوم. كما أن مشهد النوم عند مافاي لا يختلف مطلقًا عن ذلك، انظر: (Raccol. Pl. 151). إن الفنانين في العصر الحديث انصرفوا تمامًا عن هذا الموروث الذي يجمع بين الموت والنوم، واعتادوا على الاستخدام الشائع الذي يصوّر الموت على أنه هيكل عظمي، أو في أحيان أخرى هيكل عظمي مغطى بطبقة من الجلد. إن أهم ما ينصح به كايلوس الرسام هنا هو ما إذا كان لا بد عليه من أن يتناول الصورة القديمة، أم الحديثة للموت، ولكنني أعتقد أنه انحاز إلى الاستخدام بالمفهوم الحديث، لأنه يعتبر أن الموت شخص مختلف عن الشخص الآخر الذي يتوج بالزهور، لذلك لا يرغب في أن يضعهما في وحدة واحدة، ولكن هل فكر في أن الفكرة الحديثة عن الموت معيبة وغير مستساغة، ولا يمكن وضعها في إحدى صور هوميروس التعبيرية؟ وكيف لم يشعر بالاستياء والتقزز من هذه الفكرة؟ ما زلتُ غير مقتنع بالمرة بأن الصورة المعدنية الموجودة في المعرض التابع لدوق فلورنسا التي تعرض هيكلاً عظميًا يتكئ بإحدى يديه على جرة ممتلئة بالرماد يمكن أن تكون من عصر الأنتيكة، انظر:(Spence's Polymetis Tab. XLI.) . وعلى أقل تقدير، لا يمكن أن يكون المقصود هنا هو الموت، لسبب بسيط، وهو أن القدماء كان لهم رؤيتهم الخاصة عنه، وحتى الشعراء القدماء لم يفكروا في تصوير الموت أبدًا بهذه الصورة البشعة.

(2) v. Hagedorn, "Betrachtungen ueber die Malerei" S. 159 u.f.

{3. Ad. Pisones v. 128-130.}

{4. lib. XXXV. sect. 36. p. 700. Edit. Hard.}

(٥) هذا العمل يذكره ريتشاردسون، عندما يرغب في أن يوضح القاعدة التي تقول إنه لا يمكن لفت نظر المتأمل لصورة ما – حتى لو كانت فائقة الصنع – سوى الانجذاب إلى الشخصية الرئيسية فيها كما حدث عند بروتوجنيس في لوحة مشهورة له بعنوان:"ياليسوس، ومعه الديك

الرومي"، حيث إنه أتقن رسم صورته بدرجة فنية عالية لدرجة أنه كان يبدو كما لو كـــان حيًّـــا، وهذا العمل أثار إعجاب الشعب اليوناني بأكمله، ولأن الأنظار كلها انجذبت إليه فكان لـــذلك أثـــر ســـلبي علـــى الـــصورة الكليـــة، انظـــر:(Traite de la peinture T. I. p. 46.). أعتقـــد أن ريتشاردسون أخطأ كبيرًا، لأن الديك الرومي لم يكن في لوحة ياليسوس، بل في لوحـــة أخـــرى لبروتوجينيس المسماة بساتورن المستريح "SaturoV anapauomenoV"، وما كنـــتُ ســـوف أكتشف هذا الخطأ لو لم أجده أيضًا عند ميورزيوس. هذا الخطأ الموجود في الفقرة التاليـــة عنـــد بلينيـــوس: "In eadem, tabula sc. in qua Ialysus, (Rhodi lib. I. cap. 14. p. 38.) Satyrus erat, quem dicebant Anapauomenon, tibias tenens"

ترجمة الفقرة السابقة:

"في اللوحة نفسها التي قام برسمها لياليسوس وكان يجلس جنـــيّ الغابة ساتورن الذي سُمّي بالمستريح ويحمل في يده الناي."

والشيء نفسه نجده عند السيد ڤينكل مان في كتابه:

(Von der Nachahm. der Gr. W. in der Mal. Und Bildh. S. 56.)

الذي يقول فيه: "إن سترابون في حقيقة الأمر هو بطل هذه القصة الطريفة الذي كان يحمل الديك الرومي، ويبين الاختلاف بينه وبين ياليسوس وساتورن جنيّ الغابة الذي يتكئ علـــى عامود، ويجلس فوقه الديك الرومي، انظر:(lib. XIV. p. 750. Edit. Xyl.). لقد أخطأ في فهم هذه الفقرة عند بلينيوس (lib. XXXV. sect. 36. p. 699) كل من ميورزيـــوس وريتشاردسون والسيد ڤينكل مان. ويرجع السبب في ذلك إلى أنهم لم ينتبهوا إلى أن الكلام نفسه قيل عن لوحتين مختلفتين: الفقرة الأولى تقول أن ديميتريوس لم يستطع اقتحام المدينة لأنه لم يكن يرغب في مهاجمة الحي الذي توجد به هذه اللوحة. أما الموقع الآخر فكان عند بروتوجنيس عندما كان يرسم هذه اللوحة في أثناء الحصار: الأولى كانت لياليسوس، أمـــا الثانية فكانت لساتورن.

الفصل الثاني عشر

لقد تناول هوميروس مزيجًا من الكائنات والأحداث المرئية، والأخرى غير المرئية، وهذا شيء غير قابل للتحقيق في الرسم أو النحت، لأن كل ما يُعرض من خلال هذا الفن لا بد من أن يكون مرئيًا وواضحًا وظاهرًا للعين.

فمثلاً إذا جعل الكونت كايلوس الأحداث المرئية والأخرى غير المرئية تظهر في لوحة ما في تتابع مستمر لا يمكن فصلها عن بعضها البعض، فإذا لم ينوه في اللوحات التي تختلط فيها الأحداث المرئية مع الأخرى غير المرئية إلى الكائنات المرئية والأخرى غير المرئية، أو ربما يكون عاجزًا عن أن ينوه إلى ذلك، فكيف إذًا نستطيع نحن - المشاهدين لهذه اللوحة - أن ندرك أن الأشخاص فيها لا يرون بعضهم بعضًا، أو أن الضرورة - على أقل تقدير - لا تحتم أن يرى أحدهم الآخر. وبلا شك فإن ذلك سوف يؤثر في استمرارية التتابع سواءً في الشكل الكلي، أو حتى في بعض الأجزاء المنفصلة التي سوف تبدو محيرة ومربكة للغاية، وغير مترابطة مع الأجزاء الأخرى.

كان من الممكن تلافي هذا الخطأ، إذا أمسكنا بالكتاب في اليد (يقصد أن لو كايلوس اطلع على ما في الكتب، ما كان قد وقع في مثل هذا الخطأ: المترجمة)، ولكن أسوأ ما في الموضوع هنا يكمن فقط في أنه عند إلغاء الفروق بين الكائنات المرئية والأخرى غير المرئية في الرسم، فهذا يعني أن الملامح والعناصر التي تميز كل شخصية عن الأخرى سوف تضيع وتندثر، تلك الملامح التي من خلالها تتميز الكائنات العليا على الكائنات الأدنى منها.

وسأضرب المثال التالي: عندما تشاجرت الآلهة، واشتبكت بالأيدي، لأنهم كانوا في نهاية الأمر منقسمين حول مصير الطرواديين، فإن هذا الصراع يأخذ مجراه وينتهي عند الشاعر بشكل غير مرئي [1]، لأن الأشياء غير المرئية تسمح للقدرة التخيلية، والإبداعية على رؤية هذه المشاهد في خيالنا فقط، وتترك لنا العنان

ومساحة كبيرة خالية نتخيل فيها ضخامة الأشخاص الذين يرمزون إلى الآلهة وإلى الأحداث الكبيرة التي تدور بينهم، وهذا بدوره يؤدي إلى أن نسمو بفكرنا، وأن تسوقنا قدرتنا التخيلية إلى رؤية أشياء ليس في استطاعة الإنسان العادي رؤيتها. أما في الرسم أو النحت فيحدث عكس ذلك تمامًا، لأنه لا بد من أن يتخذ موقفًا آخر، وهو إظهار وتجسيد الأجزاء المختلفة التي تحدد ملامح الأشخاص الذين يصنعون الأحداث، لأن العين تلتقط ذلك على الفور، لذلك فإن عدم التناسق في المساحة التي يعرض فيها الفنان تلك الكائنات العليا يكون شيئًا مرعبًا، لأنهم سوف يظهرون كأنهم أشباح. أما الشاعر فإنه يستطيع أن يصور هذه الكائنات العليا بأضخم الأحجام، وأن يظهر قدرهم العظيم ولكن بالكلمات فقط.

كانت منيرفا هي أول من يجرؤ الإله مارس على مهاجمتها في هذا الصراع، فنجدها تتقهقر إلى الوراء، ثم ترفع من الأرض بيدها العظيمة القوية حجرًا كبيرًا غليظًا وخشنًا كالأحجار التي كان الكثير من الرجال يرفعونها بشق الأنفس، ويدحرجونها لوضع علامات حدود بلادهم في العصور القديمة:

H d' anacassamenh liJon eileto ceiri paceih,

Keimenon en pediw, melana, trhcun te, megan te,

Ton r' andres proteroi Jesan emmenai ouron arourhV.

ترجمة الأبيات الشعرية السابقة:

"لقد قفزت خطوة إلى الوراء، ورفعت بيدها اليمنى المتينة الحديدية

حجرًا كبيرًا من الأحجار الداكنة المسننة المتعرجة الموجودة في أحد السهول

التي كان الرجال الأقوياء يصنعون بها الحدود في العصور الفائتة."

ولكي نستطيع تقدير حجم هذا الحجر بشكل جيد، علينا أن نتذكر أن هوميروس كان يصور أبطاله بأنهم أقوى كثيرًا من كل الرجال الأقوياء في عصره، ويشبههم بالرجال الذين كان يعرفهم نيستور في شبابه، وكانوا يفوقون في القوة كل الحدود البشرية، أي أنهم أقوياء بشكل لا يمكن لأحد تخيله. والآن أتساءل: إذا كانت منيرفا تستطيع بمفردها أن تدحرج حجرًا لم يستطع الكثير من الرجال تحريكه من مكانه، هؤلاء الرجال الذين عُرفوا بالقوة في عصر نيستور، في حين أن منيرفا كانت تدحرجه بمفردها باتجاه مارس، ففي أية هيئة يمكن أن تُصور هذه الإلهة؟ وهل يمكن أن يتناسب حجم الحجر مع حجم الإلهة، فالإنسان الذي يكون حجمه مساويًا ثلاث مرات لحجمه في الطبيعة، فإنه من البديهي يستطيع أن يدحرج حجرًا مضاعفًا ثلاث مرات. فإذا لم يتناسب حجم الحجر مع حجم الإلهة، فسوف يؤدي ذلك إلى الاستنكار والاستغراب. ولكن إذا فكرنا في الموضوع بشكل متعقل، فإن الإلهة يجب أن تمتلك قوة خارقة وطاغية، ولا بد إذًا من وجود تأثير قوي حتى نستطيع أن نشعر به، وأن ندرك ضخامة هذه الأشياء التي يُعبّر عنها، فالإله مارس مثلاً الذي يُقذف بحجر هائل يقدر حجمه بسبع "هوفن" مثلما يتضح من العبارة الآتية:-"Epta d' epesce peleJra" (الهوفن يعادل ١٧ هكتارًا: المترجمة)، فيكون ذلك مستحيلاً بالنسبة إلى النحات، حيث إنه لا يستطيع تجسيد هذا الإله ضخم الحجم، وإذا لم يستطع أن يجسده بهذا الحجم، فإن الذي يجلس على الأرض لن يكون الإله مارس كما صوره هوميروس، بل محاربًا عاديًا.

ويعتقد لونچين، أنه يبدو له في كثير من الأحيان أن هوميروس كما لو كان يرغب في رفع البشر الذين يتكلم عنهم إلى منزلة الآلهة، ويرغب في أن يضع الآلهة في منزلة البشر. وربما يمكن تحقيق ذلك في مجال الرسم والنحت، ولكن عندما يتناول الشاعر مثل هذه الموضوعات، فإن الملامح التي يرسمها للآلهة تختفي كليًا (وكذلك العناصر التي يفرّق بها بين الآلهة والبشر الذين تُخلع عليهم

صفة الإلوهية) مثل الضخامة والقوة والسرعة الخاطفة: هذه هي الصفات التي يرسخها هوميروس دائمًا عن الآلهة، ويتناولها بدرجة أكبر من تلك التي يصوّر بها الأبطال العظماء (٢). لذلك فإذا جسّد النحات هذه الضخامة والقوة والسرعة الخاطفة، لذلك لا بد من أن يكون الحجم الطبيعي للبشر أقل مقارنة بالآلهة، وحتى بالنسبة إلى كل من جوبيتر وأجاممنون وأبوللو وأخيلليوس وآياكس ومارس، فإنهم يُجسدون على أنهم أشخاص عادية تمامًا، هؤلاء الذين لن يتعرف أحد عليهم، إلا من خلال السمات المألوفة التي تميزهم.

إن السحابة مثلاً تعتبر وسيلة تُستخدم في النحت من أجل أن تجعلنا نفهم أن هذا الجزء من اللوحة يدل على أنه غير مرئي، فلذلك يظهر من تحت سحابة رقيقة تسير ويختفي وراءها الأشخاص المشاركون في الأحداث. هذه السحابة اقتبسوها من هوميروس، لأنه عندما يشعر أحد الأبطال بخطر في حومة المعركة، ولا يستطيع أحد أن ينقذه من هذا الخطر سوى الإله، فكان الشاعر هوميروس يجسد الإله المنقذ في صورة ضباب كثيف، أو ليل يسدل أستاره، وبذلك يبعده عن موقع الخطر، على سبيل المثال عندما كان يختبئ باريس حتى لا تراه ڤينوس (٣)، وكذلك إديوس عندما اختفي عن أعين نيبتون (٤)، وهكتور عندما حاول الهروب من أمام أبوللو (٥). ولن ينسى كايلوس أبدًا أن ينصح النحات باستخدام هذا العنصر، ألا وهو الضباب، أو السحاب كأفضل عنصر يمكن أن يستخدمه في مثل هذه الظروف، فمن ذا الذي إذًا لا يستطيع أن يرى ويدرك أن هذه السحابة الرقيقة ليست شيئًا آخر سوى مجموعة من الكلمات الشعرية التي يخفي الشاعر وراءها من يريد إخفاءه. لذلك فأنا أتعجب بشدة لأن الكونت كايلوس يريد تحويل هذا التعبير الشعري إلى سحابة فعلية في لوحة يقف من ورائها البطل ليختفي عن عيون أعدائه، مثلما يحدث خلف الحوائط الأسبانية. لم يكن هذا ما يعنيه الشاعر أبدًا، ولم يقصد أبدًا القفز وراء حدود النحت، لأن السحابة هنا كالرموز

الهيروغليفية، إنها إشارة رمزية فقط، وليست من أجل أن تخفي البطل المحرر خلفها، ولكن من أجل تنبيه المشاهدين: عليكم الآن تخيل أنه غير مرئي. إنها هنا مثل الورقة المكتوب عليها العبارة التي تخرج كفقاعات من أفواه الأشخاص في اللوحات القديمة في العصر الجوطي.

صحيح أن هوميروس يجعل أخيلليوس يلكز الضباب الكثيف ثلاث مرات برمحه، كما هو موضح في العبارة التالية:"triV d' hera tuye baJeian" [٦]، لأنه كان يريد أن يبعد هيكتور عن عيون أبوللو. وهذا في لغة الشعر لا يمثل شيئًا سوى أن أخيلليوس كان غاضبًا للغاية، لأنه لم يضرب مرة واحدة بل ثلاث مرات قبل أن يلحظ أنه لا يستطيع النيل من عدوه. إن أخيلليوس لم ير ضبابًا حقيقيًا، ولكن البراعة الفنية هي التي تساعد على إخفاء الآلهة، ولا يكمن ذلك في الضباب الكثيف، ولكن في سرعة الرجوع إلى الوراء، فقط من أجل تأكيد أنه في اللحظة نفسها تحدث القهقرة إلى الوراء، وتحدث في سرعة خاطفة، بحيث إن عين الإنسان لا تستطيع رؤية هذا الجسم، ولا تستطيع أن تتبع حركته، لأن الشاعر يسدل ستائر الضباب عليه قبلها، ولا يحدث ذلك لأن المرء يرى الضباب بدلاً من الجسم المتقهقر إلى الوراء، ولكن لأننا نعتقد أن ما يغطيه الضباب يصبح غير مرئي بالنسبة إلينا، ويعود الشخص من هناك بين الحين والحين كلما لزم الأمر. وفي بعض الأحيان يصيب الشاعر الشخص المهاجم بالعمى بدلاً من السحابة، وبهذه الطريقة يصيب نيبتون أخيلليوس بالعمى، عندما يخلص آنياس من بين يديه القاسيتين، فيدفعه فجأة في وسط اضطراب الحركة، ويُنزل به ضربة من الخلف [٧]. وفي حقيقة الأمر فإن أخيلليوس لم يُصب بالعمى، كما أن البطل المحرر لم يختف تحت ستار الضباب، ولكن الشاعر يضيف مثل هذه العناصر مرة هنا ومرة أخرى هناك، من أجل أن يجسد السرعة الخاطفة التي يستخدمها البطل حينما يقفز محاولاً الهرب. هذا ما نطلق عليه الاختفاء في الشعر.

إن النحاتين لم يستطيعوا اقتباس الضباب الهوميروسي في الكثير من الحالات التي استخدمه فيها هوميروس، أو في الحالات التي كان من الممكن أن يستخدمه فيها هوميروس: فعندما نتأمل لوحة ما، والمفروض أن يصبح شخص ما أو شيء ما غير مرئي، ولا بد من أن يختفي تمامًا عن أنظارنا، فإننا لا نستطيع رؤية هذا الشخص، ولا نستطيع التعرف عليه. ربما كان من الممكن فقط رؤية منيرفا عندما ظهرت لأخيلليوس، حيث قامت بمنعه، لأنه خالف أجاممنون في بعض التصرفات. في هذا الصدد يقول كايلوس:

"لا أعرف كيف يعبّر المرء عن هذا المشهد، وليس لدي نصائح سوى أن تُحجب رؤيتها عن بقية أعضاء المجلس الاستشاري من خلال سحابة تغطيها."

هذه الفكرة جاءت مخالفة تمامًا لما يفكر فيه الشاعر الذي يعتقد أنه يجب ألا تظهر الآلهة، لأن اختفاؤها هو الوضع الطبيعي، لأنها ليست في حاجة إلى حاجز ضوئي، أو قطع من الشعاع الضوئي لكي تخفيها [٨]، بل إنها في حاجة إلى إدراك وتوضيح، وإلى إظهار الوجه البشري الفاني في سمو ورفعة، لأنه إذا ظهرت الآلهة فهذا يعني تجسيدًا لها. إذًا لا يكفي أن تظهر السحابة عند الرسامين على أنها علامة تظهر بشكل عشوائي، ولا تظهر في علاقة طبيعية، لأن هذه العلامة العشوائية لا تستطيع أن تكون دليلاً واضحًا على ما ينبغي أن يظهر في اللوحة، لأن النحاتين في حاجة إلى إخفاء المكشوف أكثر من كشف المختفي.

هوامش الفصل الثاني عشر

(1) Iliad. F. v. 385 et s.

(٢) إن كفينتوس كالابر اقتبس صراع الآلهة غير المرئي في كتابه الثاني عشر: (v.158-185)، وكان هدفه واضحا، ألا وهو تصحيح صورة ما يسمى "بالمثل الأعلى". وكما يبدو في واقع الأمر فإن عالم اللغة وجد أنه من غير المقبول أن يقذف الإله بحجر من أحجار الأرض، لذلك جعل الآلهة تقطّع أجزاءً كبيرة من الحجر الصخري من جبل إيدا، ويقذفون بها بعضهم بعضًا، وكانت هذه الأحجار الصخرية تدوّي وترتطم بأعضاء الآلهة التي لا تموت، فتتطاير كأنها الرمال من حولهم:

..--Oi de kolwnaV

..Cersin aporrhxanteV ap' oudeoV Idaioio

..Ballon ep' allhlouV- ai de yamaJoisi omoiai

..Reia dieskidnanto- Jevn peri d' asceta guia

..Rhgnumenai dia tutJa—

ترجمة الأبيات الشعرية السابقة

"كانوا يقذفون بعضهم بالصخور التي كانوا ينتزعونها من قدم إيدا/

التي كانت تتفتت وتتناثر كالرمال في شكل قطع صغيرة/

عند اصطدامها بأعضاء الآلهة، التي لا تصاب بأي أذي./"

إنه تحوير بسيط للمعني الأصلي، ورغم ذلك فإنه أفسد أهم ما في الموضـوع. إن هـذا التحوير يضخّم مفهومنا عن حجم أجسام هذه الآلهة، ويجعل الأسلحة (أي الأحجـار: المترجمـة) التي يستخدمونها ضد بعضهم بعضًا تبدو مضحكة للغاية، فإذا تقاذفت الآلهة الأحجار فيما بينهـا، فلا بد من أن يتسبب ذلك في جرحهم، وإن لم يحدث ذلك، فربما نتذكر بعض الصبية الصغار الذين يقذفون بعضهم بعضًا بقطع طينية من الأرض في شكل كرات. بذلك يكون هوميروس في هذه الحالة هو أفضل من عالج هذه النقطة بالذات، رغم توجيه اللوم إليه من الكثيرين من نقـاد الفن. وحاولت بعض العبقريات الضئيلة منافسته أيضًا في هذه النقطة بالذات، والدخول معه في جدل من دون جدوى، لأن كل هذه المحاولات بدلاً من أن تنال منه، أكدت حكمته، وألقت عليهـا الضوء على أروع وجه. ولا أرغب هنا في إنكار أن كڤينتوس كالابر عندما اقتبس من هوميروس أبرز بعض العناصر الممتازة، حتى لو أنه لم يقدم عناصر من وحي خياله في هذا السياق. لكـن هذه العناصر لم تقلل من عظمة هوميروس، بل أشعلت نارًا قوية تنبئ بمولد شـاعر جديـد. إن صراخ الآلهة الذي يدوّي، ويرتفع إلى السماء، ويخترق حتى باطن الأرض، ويرج الجبل، ويهـز المدينة والأسطول، لا يستطيع أحد من البشر التقاطه، وأعتقد أنه لا بد من أن يكون لهذه العبـارة أكثر من معنى: فأحد هذه المعاني هو أن أدوات السمع البشرية كانت أصغر وأقل كثيرًا مـن أن تلتقط صراخ الآلهة.

(٣) عند إمعان النظر في القوة والسرعة لا يستطيع أحد حتى لو كان قد قرأ هـوميروس في عجالة سريعة، أن ينكر، أو أن ينفي هذه الحقيقة، فربما لا يتذكر هذا المثال الذي يلقي الضوء على أن الشاعر عبّر عن ضخامة الآلهة بشكل يفوق الأحجام البشرية كثيرًا. لذلك أوجه إليه اللوم على هذا المثال باستثناء الفقرة التي استشهد بها ويقول فيها إن مارس كان يغطي مساحة ٧ هوفن، وكان يختبئ تحت خوذة منيرفا،- انظـر: Kunehn ekaton polewn pruleess' araruian) (Iliad. E. v. 744 (أي خوذة مزينة بمحاربين من مئات المدن: المترجمة) - أعداد كبيرة مـن المحاربين، كما لو كانت الساحة تعج بمئات المدن، وتُسمع علـى البعـد خطـوات نيبتـوس، انظر:(Iliad. N. v. 20)، وكذلك الفقرة التي يصف فيها الدرع، عندما كـان مـارس ومنيرفـا يقودان فرق المدن المحاصرة، انظر: (Iliad. S. v. 516-519.)

..--Hrce d' ara sjin ArhV kai PallaV AJhnh

..Amjw cruseiw, cruseia de eimata esJhn.

..Kalw kai megalw sun teucesin, wV te Jew per,

..AmjiV arizhlw- laoi d' upolizoneV hsan.

ترجمة الأبيات الشعرية السابقة:

"وانقسم الفريقان تحت قيادة كل من آراس وبالاس أثينا؛/

وتخفيا في الذهب، وارتديا الثياب الذهبية/

وحمل كل منهما أسلحته كالآلهة الخالدة./

ويأتي من بعيد شعاع خافت، لأن أعداد الملائكة كانت قليلة./"

ولم ينتبه النقاد الذين اهتموا خاصة بأعمال هوميروس، لا السابقون منهم، ولا اللاحقون إلى الهيئة الرائعة التي وصف بها الآلهة، حيث يتضح من الشرح الدقيق الموجود فوق خوذة منيرفا الضخمة.- انظر طبعة هوميروس في الفقرة المستشهد بها في:-(S. die Clarkisch-Ernestische Ausgabe des Homers) إنهم نسوا أو تجاهلوا تمامًا الكثير مما ورد من صفات جليلة، لأن أحجام الآلهة فقط هي التي لفتت أنظارهم، تلك التي اعتدنا على رؤيتها ممثلة في المجتمع البشري في رسوم على القماش، ألم يُسمح للرسم أن يصور هؤلاء بأحجام بهذه الضخامة المفرطة، لذلك كان لا بد من أن يحدث في فن النحت الشيء نفسه، وأنا على يقين من أن الفنانين القدماء شيدوا تماثيل عملاقة للآلهة، وساروا في ذلك على نهج هوميروس، انظر: (Herodot. lib. II. p. 130. Edit. Wessel.)، وسوف أتحدث عن الملاحظات المختلفة الخاصة بالتأثير الكبير الناتج عن تجسيد الآلهة بهذه الضخامة، بخاصة في فن النحت الذي لم يكن له أي أثر في الرسم

(4) Iliad. G. v. 381.

(5) Iliad. E. v. 23.

(6) Iliad. Y. v. 444.

(7) Ibid. v. 446.

(8) Iliad. Y. v. 321.

(٩) صحيح أن هوميروس يجعل الآلهة بين الفينة والأخرى تختفي وراء سحابة، ولكن فقط عندما تحاول أن تخفي نفسها عن أعين آلهة أخرى، انظر:(Iliad. X. v.: 282) . على سبيل المثال عندما كانت يونو وإله النوم "hera essamcnw" (أي يلفهما غطاء من السحب: المترجمة) متوجهين إلى جبل إيدا، وكان كل ما يشغل بال الإلهة الحاذقة هو ألا تكتشف فينوس أمرها، التي أعارتها حزامها، بشرط أن تأخذها معها في رحلة أخرى. وفي الكتاب نفسه (v. 344) نجد أن سحابة ذهبية تلف جوبيتر السكّير عاشق اللذة، ومعه زوجته لتساعدهما يونو على التغلب على حيائهما وخجلهما المحتشم:

..PvV k' eoi, ei tiV nvi Jcvn aicigenetawn

..Eudont' aJrhseie;---

ترجمة الأبيات السابقة:

"آه، ماذا لو شاهدنا أحد من الآلهة الخالدة /

ونحن نغط في النوم./"

إنهما لا يخشيان أن يراهما أحد من البشر، بل أن يراهما أحد من الآلهة. لقد جعل هوميروس جوبيتر يقول هذه السطور:

..Hrh, mhte Jevn toge deidiJi, mhte tin' andrvn

..OyesJai- toion toi egw nejoV amjikaluyw

..Cruseon-

ترجمة الأبيات الشعرية السابقة:

"هنا لن يستطيع – نقي فيّ –أي إله،

ولا حتى بشر/

أن يرانا، لأنني أحيطك بحب تلفه أشعة ذهبية./"

وينبغي علينا ألا نستنتج من الفقرة السابقة أن هذه السحابة يمكن أن تخفيهما عن الأعين البشرية، لأنه يقصد فقط أن يقول إنهما هنا بعيدين عن أعين الآلهة، مثلما هما بعيدين دائمًا أبدًا عن أعين البشر، وكذلك عندما تضع منيرفا خوذة بلوتو(Iliad. E. v. 845.)، التي لها التأثير نفسه مثل تأثير السحابة في الإخفاء، فهذا لا يحدث من أجل أن تختفي عن أعين أهل طروادة حتى لا يتمكنوا من رؤيتها نهائيًا، أو أن تظهر لهم في صورة الإله ستينيلوس، ولكن فقط حتى لا يعرفها الإله مارس.

الفصل الثالث عشر

لو أن أعمال هوميروس فقدت بالكامل، ولم نحصل علـــى أي جــزء مـــن الإلياذة، أو الأوديسا، سوى مجموعة من اللوحات التعبيرية التـــي يعلـــق عليهـــا كايلوس باقتراحاته قائلاً:

"هل يمكن أن نكوّن رأيًا عن هذه اللوحات الشعرية التي ينبغي أن يكون قد تغنى بها أبرع وأمهر الشعراء - لا أرغب في أن أتكلم بشكل عام عن كلّ ما كتبه هذا الشاعر -، ولكنني أقصد فقط الجزء الذي حُفظ، ووصل إلينا، هل يمكن الحكـــم على موهبته البارعة وبراعته الفنية التي وصل إليها من خلال هذا الجزء فقط؟"

ربما يمكننا إجراء تجربة على أول عمل يصادفنا، وهو لوحة الطـــاعون (١) فماذا نرى في المساحة الكلية التي يعرضها لنا الفنان؟ جثث الأموات، أكوام مـــن الجثث التي تحترق، بشر يحتضرون ولكنهم في الوقـــت ذاتـــه ينـــشغلون بجثـــث الأموات الآخرين، وإله الغضب الثائر فوق سحابة تحملـــه، ويطلـــق ســـهامه. إن أقصى ما استطاع الفنان أن يعبّر عنه في هذه اللوحة لا يدل إلا على افتقاره. أمـــا إذا حاولنا أن نتخيل ما يمكن أن يتغنى به هوميروس، عندما يتأمل هـــذه اللوحـــة، فربما يعبر عن هذا الموقف هكذا:

"وهنا غضب أبوللو، وأطلق سهامه بين جيوش المحاربين اليونانيين. فمات الكثيرون منهم، وحُرّقت جثثهم."

دعونا نتأمل ما تغنى به هوميروس بالفعل:

Bh de kat' Oulumpoio karhnwn cwomenoV khr,

Tox' wmoisin ecwn, amjhrejea te jaretrhn.

Eklagxan d' ar' oistoi ep' wmwn cwomenoio,

Autou kinhJentoV- o d' hie nukti eoikwV-

Ezet' epeit' apaneuJe nevn, meta d' ion ehken-

Deinh de klaggh genet' argureoio bioio.

OurhaV men prvton epwceto, kai kunaV argouV-

Autar epeit' autoisi beloV ecepeukeV ejieiV

Ball'- aiei de purai nekuwn kaionto Jameiai.

ترجمة الأبيات السابقة:

"من عليائه في الأوليمبيس

يهرول الثائر، غاضب القلب بخطى سريعة،

ويحمل فوق كتفه القوس والجعاب المغلقة من كل الجهات، وفي اللحظة نفسها تدوّي الأقواس بصوت عال فوق كتفه، وعندما يتنقل يبدو كأنه ظلمة الليل الكئيب،

ويجلس بعيدًا عن السفن، ويطلق سهامه.

سهامه المفزعة التي تدوّي عند احتكاكها بالقوس الفضي.

في بادئ الأمر يقضي على البغال والكلاب سريعة الحركة،

وعندما كان يتجه ناحيتها، ويصوب إليها

الضربات القاسية المريرة، كان يصيبها في مقتل.

واشتعلت النيران في جثث الموتى بشكل هائل مضطرب."

فمهما حاول الرسام المبالغة في تصوير هذا المشهد، فإننا نجد أن الشاعر فاق كل تصوراته، حيث إنه يجعل أبوللو الغاضب الثائر يرتفع فوق أسوار الأوليمبيس المسننة، ويحمل القوس والجعاب، وأنا لا أراه فقط، وهو ينزل، بل أسمعه أيضًا، فمع كل خطوة يخطوها تدوّي أصوات الرماح عند احتكاكها بعضها ببعض فوق كتفه، ويسير إلى هناك متجهمًا يشبه ظلام الليل الدامس، ويجلس في الجهة المقابلة للسفن، ويقذف السهم الأول على البغال والكلاب، في حين أن القوس الفضي يدوّي بشكل مفزع ومرعب، ثم بعد ذلك يبدأ في مهاجمة البشر بسهام تحتوي على كميات أكبر من السم، وتشتعل النيران في كل مكان، وتسري بلا انقطاع في أكوام الحطب التي توجد جثث الموتى أسفلها. إنه من غير المعقول أن يستطيع أحد أن ينقل الموسيقى التعبيرية والأخيلة إلى لغة أخرى، تلك التي نسمعها في الكلمات التي يصف بها الشاعر الحدث، كما أنه من غير الممكن أيضًا أن نتوقع أن تنتقل الموسيقى التعبيرية إلى اللوحة المادية المجسدة، حتى لو اقتبست أصغر العناصر التي جاءت في الصورة الشعرية؛ لأن الميزة الأساسية التي يحظى بها الشاعر هي أنه ينقل إلينا هذه اللوحات بطريقة أخرى مختلفة تمامًا عما نشاهده في اللوحات الفنية المجسدة.

وربما تكون لوحة الطاعون غير مناسبة لاقتباسها في عالم الرسم. وربما الأفضل أن ننتقل إلى موضوع آخر، حيث يوجد هنا عنصر يجذب العين، ويؤثر فيها: إنه مشهد الآلهة الذين يجلسون للتشاور، ويشربون [٢] في قصر ذهبي اللون، مفتوحة أبوابه، وتظهر مجموعات رائعة لشخصيات تبدو عليها الهيبة والوقار، تقف في شكل تلقائي، وتحمل الكؤوس في أيديها، ويبدو من طريقة الوقفة والاعتدال أنها تدل على الشباب الدائم. ما هذا الفن المعماري! وما المساحات المسلط عليها الضوء الذي يتخلله الظلال! ما كل هذا التناغم في الأضداد! وهذا التنوع في التعبير! أنا لا أعرف من أين أبدأ، ولا أين أنتهي من أجل أن أمتع

نظري؟ فعندما يخلب الرسام الألباب، فماذا يتبقى للشاعر ليتغنى بـه، أو ليـصفه! لكن عندما أتفحصه بشكل جيد، أكتشف أنني خُدعتُ، وأجد أربعة سطور بتوقيع اسم الفنان أسفل هذه اللوحة التي هي ليست لوحة فنية على الإطلاق:

..Oi de Jeoi par Zhni kaJhmenoi hgorownto

..Crusew en dapedw, meta de sjisi potnia Hbh

..Nektar ewnocoei- toi de cruseoiV depaessi

..Deidecat' allhlouV, Trwwn polin eisorownteV.

ترجمة الأبيات الشعرية السابقة:

"تجلس الآلهة في اجتماع حول زيوس للتشاور

بين المروج الذهبية، وتتنقل بينهم الإلهة هيبي

لتسقيهم من الرحيق بكؤوس ذهبية،

ويتناوبون الشراب، وينظرون

إلى طروادة أسفل منهم."

لا يستطيع أبولونيوس، أو حتى شاعر متوسط القيمة أن يقول أسوأ من هذا الوصف، وبذلك يكون هوميروس في وصفه أقل جودة من وصف النحات، أو الرسام في هذه الصورة التعبيرية، مثلما كان وصف الرسام أقل جودة من وصف هوميروس في الموقع الآخر.

بالإضافة إلى ذلك فإن كايلوس لا يجد في الكتاب الرابع من الإليـاذة أيـة لوحة شعرية إلا في هذه السطور الأربعة، فيقول:

"وعلى قدر ما تميز به هذا الجزء بالأفكار المتنوعة والموحية، كما أنه تميز أيضًا بالثراء في عرض الأشخاص الرائعين المتميزين، وكذلك في التعبير الفني، وفي كل المقومات الأخرى التي يحاول الشاعر أن يعرضها لنا بغزارة وأن يضفي عليها الحركة، إلا أن الرسم لا يمكن أن يستفيد منها."

وكان بإمكانه أن يضيف قائلاً:

"وأيضًا لا يستطيع أن يستفيد من كل العناصر الأخرى التي يمكن أن تثري الصور الشعرية البلاغية."

إن الكتاب الرابع في حقيقة الأمر يكتظ بمثل هذه الأوصاف الكاملة التي تتكرر بصفة مستمرة، وخاصة في هذا الكتاب من دون غيره من الكتب الأخرى. فأين نجد صورة تعبيرية تفصيلية أكثر من لوحة بانداروس الذي يخرق معاهدة وقف القتال بناءً على تحريض من منيرفا، ويهجم برمحه على مينيلاؤس؟ هل يوجد أسوأ من لوحة تقهقر الجيش اليوناني؟ هل يوجد أسوأ من مشهد الهجوم الذي يعتدي فيه كل جيش على الآخر؟ هل يوجد أسوأ مما فعله يوليسيس انتقامًا لمقتل لويكوس؟

وما النتيجة؟ أليس الكثير من هذه اللوحات التي يرسمها هوميروس شعرًا، تكون غير مجدية بالنسبة إلى الرسام؟ هل يمكن للرسام أن يتناول لوحات عزف عنها هوميروس، لأنها كانت غير مجدية بالنسبة إليه؟ إن اللوحات التي سوف يستمدها الفنان ستكون فقيرة للغاية، عندما تصور ما لم يستطع الشعر تصويره؟ وماذا ستكون الإجابة غير النفي على كل الأسئلة التي طرحتها آنفًا؟ إن بعض هذه اللوحات التي جسدها الفنان، استقت مادتها من أشعار هوميروس، وأعتقد أنه مهما كانت المادة التي يوردها ثرية وغزيرة ورائعة وجيدة بهذا القدر، فمع ذلك فإننا لا نستطيع التعرف على موهبة الشاعر بشكل شمولي.

هوامش الفصل الثالث عشر

(1) Iliad. A. v. 44-53. Tableaux tires de l'Iliade p. 7.

(2) Iliad. D. v. 1-4. Tableaux tires de l'Iliade p. 30.

الفصل الرابع عشر

إذا كان الحال هكذا، فإنه في بعض الحالات حتى إن كانت قصيدة ما ثرية بالأفكار، فإن الرسام لا يستطيع نقلها إلى فن الرسم، ومن ناحية أخرى فإنه يمكنه أن ينقل إلى عالمه موضوع قصيدة لا يكون لها أية أهمية في عالم الشعر، ولكنه يستطيع أن يخلق منها موضوعًا مهمًا: هذا ما حدث تمامًا مع كايلوس الذي يعتقد أن الفائدة التي تعود على الفنان من وراء ذلك يمكن أن تكون بمثابة أحجار للتجارب يوحي بها الشاعر للرسام، ويمكن بها تحديد عدد اللوحات حسب أهميتها التي يمكن أن تقدم للرسام أفكارًا توحي له بموضوعات جيدة في الرسم (١).

هيهات أن يرتقي الخاطر الذي طرأ على ذهن الكونت كايلوس إلى مصاف القواعد المعترف بها، فقط لأننا لا نعترض عليه. إن ميلتون شخصيًا كان من الممكن أن يكون ضحية بريئة لفكرة كايلوس، ولكن في حقيقة الأمر يبدو أن هذا الحكم المهين الذي يحكم به عليه كايلوس لا يمثل الذوق العام الوطني، ولا يمثل إلا نتيجة لقاعدته الوهمية. إن فقدان البصر- هكذا يقول - هو الصفة الوحيدة التي يشترك فيها ميلتون مع هوميروس. وبطبيعة الحال فإن اللوحات التي كان من الممكن أن نقتبس من أعمال ميلتون لا تستطيع أن تملأ المعارض، ولكنه كان من المفروض أن يحدث ذلك، وإذا كان المرء يحظى بنعمة البصر، فلا بد من أن يتطابق ما تراه عينه الخارجية مع ما تراه عينه الداخلية في حيز ما، ولكن من أجل عدم الإلتزام بهذا الشرط، فيجب أن نضع أهمية كبيرة على فقدان البصر وليس البصيرة.

إن الجنة المفقودة ليست أقل من أن تعتبر الملحمة الأولي التي كُتبت نثرًا بعد هوميروس، فقط لأنها لا تحتوي على الكثير من الصور التعبيرية، مثل قصة آلام المسيح، المليئة بالصور التعبيرية التي تحظى بأهمية كبيرة عند عظماء الفنانين. إن معتنقي المذهب الإڤانجيلي يسردون هذه الحقيقة في سذاجة، في حين أن الفنان يستخدم الأوجه المتعددة لهذه الحقيقة من دون أن يشير إليها بأية إشارة تدل على العبقرية والإبداع في فن الرسم. لذلك لا بد من الاعتراف بأن هناك

الحقائق التي يمكن التعبير عنها، ونقلها إلى فن الرسم، وهناك أخرى التي لا يمكن نقلها. كما أن المؤرخ يمكنه أن يحكي القصص والأحداث، سواء التي يمكن اقتباسها في فن الرسم، أو الأخرى التي لا يمكن نقلها إليه، وهذا على خلاف الشاعر الذي يستطيع أن يتناول الموضوعات غير القابلة للرسم ويضفي عليها الصور التعبيرية.

إن كلمة "malerisch" (أي "قابل للرسم"، والمعنى الآخر "رائع وخلاب": المترجمة) تحمل في طياتها معنى مزدوجًا، وهذا يجعل البعض يختار المعنى الذي يتلاءم مع وجهة النظر المريحة بالنسبة إليه، لأنه ليس بالضرورة أن تكون الصورة الشعرية بمثابة لوحة جيدة عندما ينقلها الرسام، ولكن كل عنصر، وكل أداة ربط تربط بين الأجزاء وبعضها، التي يستطيع الشاعر من خلالها أن يعبر عن موضوعه بشكل حسي، هذه العناصر مجتمعة هي التي تجعلنا نستطيع أن ندرك هذا الموضوع بشكل أكثر وضوحًا من الكلمات التي يصف بها الموضوع نفسه، لأنه يقرب إلينا الخيال ويجسده، وبالتالي يكون في مقدورنا تخيله في شكل محسوس، وبذلك يكون قادرًا على أن يعبّر عن نفسه بطريقة سهلة وممكنة [٢].

هوامش الفصل الرابع عشر

(1) Tableaux tires de l'Iliade, Avert. p. V. On est toujours convenu, que plus un poeme fournissait d'images et d'actions, plus il avait de superiorite en poesie. Cette reflexion m'avait conduit a penser que le calcul des differents tableaux, qu'offrent les poemes, pouvait servir a comparer le merite respectif des poames et des poetes. Le nombre et le genre des tableaux que presentent ces grands ouvrages, auraient ete une espece de pierre de touche, en plutot une balance certaine du merite de ces poemes et du genie de leurs auteurs.

ترجمة الفقرة السابقة:

> "لقد اتفقت الآراء فيما بينها دائمًا على أن تعريف القصيدة الشعرية يتلخص في أن تكون الأحداث مليئة بالصور التعبيرية. إن هذه الفكرة جعلتني أهتدي إلى فكرة أخرى، وهي أن تقييم اللوحات التي تقتبس موضوعها من القصائد الشعرية يجعلنا نقارنها بقيمة القصائد وبقيمة الشعراء الذين كتبوا هذه القصائد. إن أعداد اللوحات والتنويعات التي تقدمها هذه الأعمال الرائعة، ستكون بمثابة حجر اختبار---"

(٢) إن ما نطلق عليه الصورة الشعرية كان القدماء يسمونها بالأخيلة طبقًا لما يقوله لونجين في هذا الصدد. إن ما نطلق عليه خيالاً ونقصد به أنه عنصر تضليل أو تمويه، كانوا يطلقون عليه "Enargie" (أي الوضوح: المترجمة) لذلك قال أحدهم، كما يخبرنا بلوتارخ في:

إن الأخيلة الشعرية كانت لهذا السبب بالـذات(Erot. T. II. Edit. Henr. Steph. p. 1351.) تُفهم على أنها أحلام اليقظة. "Ai poihtikai jantasiai dia thn enargeian egrhgorotwn enupnia eisin"، وكنتُ أتمنى من كل قلبي أن تُدخل كتب تعليم فنـون الـشعر الحديثـة هـذا التعريف ضمن مناهجها، وأن تمتنع عن استخدام كلمة الصورة التعبيريـة، بهـذا كـانوا سـوف يوفرون علينا كمية كبيرة من القواعد المبنية فقط على أنصاف الحقائق، التي كان يكمـن الـسبب الرئيسي من ورائها هو الاتفاق على أي اسم بشكل تعسفي، لأنه لا يستطيع أحد إخضاع الأخيلـة الشعرية للشروط التي تخضع لها اللوحة المادية المجسدة، وأن تسمية الخيالات بالصور الـشعرية يتسبب في تشويش وتضليل.

الفصل الخامس عشر

إن الشاعر يستطيع أن يرفع درجة الخيال عند الآخرين، كما أثبتت التجارب والخبرات، ويستطيع أن يجسد أمامنا الخيال أكثر مما لو رأيناه في أشـــياء مرئيـــة مجسدة، وبالتالي لا بد من أن تكون هذه الصور قد وصلت إلى الفنان التي يكـــون الشاعر قد استخدمها قبله. إن قصيدة دريدن بمناسبة يوم الاحتفال بسيـــسيليا تعـــد لوحة رائعة مليئة بالموسيقي الشعرية التي لا يمكن أن تستفيد منها الفرشاة أبـــدًا، ولكن لا أرغب في أن أفقد نفسي في هذا المثال الذي لا يتعلم منه المرء في نهاية الأمر أكثر من أن الألوان لا يمكن أن تتحول إلى نغمات، أو أن الآذان لا يمكن أن تتحول إلى أعين.

إنني أرغب فقط في أن أتوقف عند الأشياء المرئية التي يراهـــا كـــل مـــن الشاعر والرسام على حد سواء، وأتساءل عن السبب فـــي أن بعـــض اللوحـــات التعبيرية الشعرية تكون من النوع الذي لا يستطيع الرسام الإفادة منه، ومن ناحيـــة أخرى لماذا تفقد بعض اللوحات الفنية الرائعة جزءًا كبيرًا من روعتهـــا وتأثيرهـــا الإيجابي عندما يقتبسها الشاعر؟

وأتمنى أن ترشدني الأمثلة، وأن تقودني الأدلة إلى الطريق الصحيحة. إنني أكرر: إن اللوحة الشعرية التي وُصف بها بانداروس في الكتاب الرابع من الإلياذة تعد واحدة من أكثر اللوحات الشعرية المليئة بالحيل التي وصفها لنـــا هـــوميروس بالتفصيل، فكل لحظة توصف بدقة منذ لحظة الإمساك بالقوس حتى انطلاق السهم، وكل هذه اللحظات تقترب، وتتشابه من بعضها البعض، ولكنها مختلفـــة بطبيعـــة الحال، لدرجة أن من لا يعرف كيفية التعامل مع القوس يمكنه أن يتعلم ذلك مـــن طريقة التصوير وحدها فقط. [١] إن بانداروس يسحب القوس، يشد الـــوتر، يفـــتح الجعبة، يبحث عن سهم مغطى بالريش يكون قد استخدمه من قبل، يـــضع الـــسهم فوق الوتر، يسحب، يضغط على كل من السهم والوتر إلى أسفل، ثم إلى الخلـــف

داخل الفتحة، يقرّب الوتر إلى صدره، يقرّب سن السهم الحديدي المدبب إلى القوس. ينقسم القوس الدائري الضخم محدثًا دويًا، يتموج الوتر، ينطلق السهم، يطير بكل الشهوة واللهفة نحو هدفه.

لا يمكن أن يكون كايلوس لم يتأمل هذه اللوحة الرائعة الممتازة. ترى ماذا وجد فيها؟ لماذا يعتقد أنها لوحة لا يمكن أن تكون مجدية بالنسبة إلى الفنان، وأنها غير قادرة على أن تلفت انتباهه؟ ولماذا يعتقد أن لوحة الآلهة الذين يجلسون في مجلس التشاور يمكن أن تكون هدفًا جيدًا بالنسبة إلى الفنان؟

أعتقد أنه سواء في هذه اللوحة، أو في اللوحة الأخرى توجد موضوعات مرئية، فإلى أي شيء يحتاج الرسام أكثر من الأشياء المرئية كي يملأ بها مساحات شاسعة يستخدمها؟

وهنا تكمن العقدة، فعلى الرغم من أن الموضوعين مرئيين، ويمكن التعبير عنهما بالرسم، فإن بينهما فروقًا كبيرة للغاية، وهو أن الأول يصف حدثًا متتابعًا ومستمرًا ومتصاعدًا، وتسير فيه الأحداث الحدث تلو الآخر. أما اللوحة الأخرى فتعبّر عن موقف مرئي ثابت، حيث تتطور فيه أجزاؤه في تواز، وتكون ملاصقة لبعضها البعض، فإذا كان الرسام متمكنًا من أدواته، فإنه يستطيع أن يربط بين الأحداث بعضها ببعض في مكان واحد، ولا بد من أن يتخلى نهائيًا عن عنصر الزمن: وبهذا تكون الأحداث المتتالية ليست متتالية بالنسبة إلى الأشياء الأخرى الموجودة باللوحة، أو ربما لا تتبعها مطلقًا، ولكن يجب أن تتراص هذه الأجزاء بجوار بعضها البعض، أو مثلاً عند عرض أشخاص فقط في أوضاع معينة يمكن أن يُفهم من خلالها تخمين تتابع الأحداث، ولكن الوضع يختلف تمامًا بالنسبة إلى الشعر ---

هوامش الفصل الخامس عشر

(1) Iliad. D. v. 105.

..Autik' esula toxon euxoon----

..Kai to men eu kateJhke tanussamenoV, poti gaih

..AgklinaV----

..Autar o sula pvma jaretrhV- ek d' elet' ion

..Ablhta, pteroenta, melainvn erm' odunawn,

..Aiya d' epi neurh katekosmei pikron oiston,--

..Elke d' omou glujidaV te labwn kai neura boeia.

..Neurhn men mazv pelasen, toxw de sidhron.--

..Autar epei dh kukloatereV mega toxon eteine,

..Ligxe bioV, neurh de meg' iacen, alto d' oistoV

..OxubelhV, kaJ' omilon epiptesJai meneainwn.}

ترجمة الأبيات السابقة:

"في سرعة خاطفة يقوم بتعرية القوس

المصنوع من قرون الجدي الضخم./

قرون جدي جميلة، أصيب بضربات السهام

التي وجهها إلى صدره،/

عندما كان يقفز فوق الصخور،

وكان ينتظره هناك في المكان الذي اختاره/

وحدد الهدف، ثم أطلق السهام إلى الصدر،

فسقط إلى الخلف فوق الصخرة./"

الفصل السادس عشر

إنني أرغب في عرض الموضوع، ومناقشته من جذوره الأساسية والأولية.

وسوف أبدأ هكذا: إذا كان صحيحًا أنه عند نقل موضوع بعينه إلى فن الرسم، فلا بد من أنه يحتاج إلى وسائل وأساليب أخرى غير التي تُستخدم في الشعر، مثل مراعاة الأشخاص والألوان داخل المساحة، وكذلك مراعاة العلامات الدالة على الزمن، وأيضًا مراعاة أن تكون العلامات والرموز مُمثلة بنسب متساوية ومتناغمة، وتتوافق مع بعضها البعض من دون تناقض، ففي هذه الحالة يمكن أن تشكل هذه العلامات المتراصة بجوار بعضها البعض موضوعًا، أو عناصر مرتبطة بعضها ببعض في صورة كلية متتابعة يمكن من خلالها رؤية موضوع متكامل، وتظهر فيه الأجزاء في شكل متتابع.

إن العناصر التي توجد بجوار بعضها البعض، أو الأجزاء المكونة لها، التي تأتي في تتابع - هذه الأشياء - يمكن أن نطلق عليها أجسامًا، وبالتالي تكون هذه الأجسام المرئية هي جوهر الرسم.

أما الموضوعات التي تتوالى تباعًا، أو أجزاء منها تتوالى وراء بعضها البعض نسميها أحداثًا، وبالتالي فإن هذه الأحداث المتتابعة هي ما نسميها جوهر الشعر.

وهذه الأجسام لا توجد وحدها في المكان بمعزل عن الزمان. إنها تستمر على الدوام، وتستطيع أيضًا في كل لحظة من لحظات الزمن أن تظهر بشكل مغاير ومختلف، وأن ترتبط مع أشياء أخرى في مضامين مختلفة، وكل واحدة من هذه الارتباطات المختلفة تعد بمثابة تأثير لحدث عرضي، ويمكن أن يكون هذا الحدث العرضي هو المسبب لحدث آخر سوف يأتي، ويكون بمثابة النقطة المركزية لهذا الحدث، وبالتالي فإن الرسم يستطيع أن يقتبس الأحداث، ولكن عن طريق الإيحاء والتلميح فقط من خلال هذه الأجسام والأشكال.

ومن جهة أخرى فإن الأحداث لا تستطيع أن تعبر عن نفسها إلا من خلال أشياء مادية، ولأن هذه الكائنات تظهر في هيئة أجسام، أو يمكن أن نعتبرها أجسامًا، فإن الشعر يصف أيضًا الأجسام، ولكن من خلال التلميح والإشارات في أثناء الأحداث.

إن فن الرسم الذي يتطلب تناغمًا بين أجزاء موضوعاته، يمكنه أن يلتقط لحظة واحدة في مسار الأحداث، ولذلك يجب علي هذه اللحظة أن تختار التعبير القوي الذي من خلاله يمكن أن يصبح ما يسبق هذه اللحظة، وما يليها مفهومًا وواضحًا.

كذلك الحال بالنسبة إلى الشعر الذي يستطيع أن يستخدم خاصية واحدة، أو صفة واحدة للأجسام من خلال الأحداث المستمرة في تتابعها، لذلك لا بد عليه من أن يختار تلك الصورة التي تحرك المعاني الحسية بالذات من الناحية التي يرغب في إبرازها وتأكيدها.

من هنا تنبثق قاعدة تحديد صفة واحدة في الرسم، وكذلك يجب الحرص والاقتصاد في وصف الأجزاء المعبرة عن الأجسام البشرية.

وما كنت سوف أضع الكثير من ثقتي في هذه السلسلة الختامية الجافة، إذا لم أجد ما يبرهن عليها، ويؤيدها في أعمال هوميروس بشكل مطلق، أو بالأحرى لو لم يكن التطبيق العملي لأعمال هوميروس هو الذي لفت نظري، وجذبني إلى هذه الطريق. وكما يتضح لنا السلوك العظيم الذي سلكه هذا اليوناني من خلال هذه المبادئ والقواعد، فإنه يتضح لنا أيضًا السلوك المعاكس الذي ظهر عند غالبية الشعراء الذين جاءوا من بعده، واعتبروا أن من حقهم أن يدخلوا سباقًا مع الرسامين بالذات في النواحي التي اعتقدوا أن لهم الغلبة عليهم فيها.

إنني أعتقد أن هوميروس لم يصوّر إلا الأحداث التي تأتي في تتابع مستمر، وكذلك يصور جميع الأجسام والأشياء الصغيرة الأخرى، فقط بحسب قدر مشاركتها، وتداخلها مع الأحداث، وعادة من خلال عنصر واحد. ما الغريب في

الأمر إذًا عندما يقتبس الرسام من هوميروس، ولا يصوّر إلا القليـل، أو ربمـا لا يهتم كثيرًا بالتفاصيل، وبذلك تكون المحصلة النهائية التي يجمعها مما أقتبسه مـن هوميروس تتلخص في عرض كمية كبيرة من الأجسام الجميلة الواقفة في أوضاع رائعة في مساحة متميزة فنيًا، ولكن هل يرغب الشاعر في أن يصوّر هذه الأجسام الجميلة في أوضاعها الجميلة الموجودة في حيز ما بمهارة أقل من مهارة الرسام؟ إذا تأملنا اللوحة في تتابعها - كما يقترح علينا كايلوس- قطعة فقطعة، فسوف نجد في كل قطعة دليلاً على هذه الملاحظة.

وسأترك الكونت الذي يريد أن يطبق المعايير الفنية نفسها التي يـستخدمها الرسام على الشاعر أيضًا، من أجل أن أقترب أكثر من منهج هوميروس.

إنني أستطيع القول أن هوميروس كان يصف كل شيء بصفة واحدة مميزة، فالسفينة عنده كانت إما السفينة السوداء، أو السفينة المجوفة، أو السفينة الـسريعة، أو فيما ندر السفينة السوداء ذات المجاديف الجيدة. وفي هذه الصور فإنه لا يتناول أوصافًا أخرى للسفينة، أما عن الإبحار في حد ذاته، أو الشروع فـي الرحلـة، أو وصول السفينة إلى الميناء، فإنه يذكر ذلك في لوحة تفصيلية يمكن أن يقتبس منها الرسام خمس أو ست لوحات يستطيع نقلها على القماش.

وإذا كانت ظروف بعينها هي التي تدفع هوميروس لتوجيه أنظارنا، وتثبيتها على هيئة ما، أو شكل ما لمدة أطول، فهذا معناه أنه لا توجد هنا لوحة يمكـن أن يحاكيها الرسام، أو أن يصورها بفرشاته، ولكن هوميروس يعـرف مـن خـلال استخدام أدوات فنية لا حصر لها، أن يصوّر هذا الشيء في لحظات متتابعة، التي يظهر فيها هذا الشيء في كل لحظة بشكل مختلف، وآخر هذه اللحظات يمكـن أن يقتبسها الرسام، ليجسد أمامنا ما لم نستطع أن نراه في خيالنا من خلال أوصـاف

الشاعر. على سبيل المثال يريد هوميروس أن نتأمل العربة التي تركيبهـا الإلهـة هيبي، لذلك فإن العربة تتجمع أمام أعيننا، فنرى العجلات، ونرى الـذراع الـذي يربط العجلات بعضها ببعض، ونرى المقعد، ويد العربة، وكذلك السيور والأحزمة والحبال. هذا معناه أننا لا نرى العربة بشكل متكامل، إلا بعد أن تقوم هيبي بجمـع أجزائها بيديها أمامنا. أما فيما يخص العجلات وحدها، فإن الشاعر يستخدم أكثـر من عنصر ورمز، حيث يوجه أنظارنا مثلاً إلى برامق العجلات المعدنية الثمانية، وإلى إطارات العجلات الذهبية، والقضبان الحديدية، وقبّ العجلة الفضي. هذا كله يصوره هوميروس بشكل خاص. لذلك ينبغي علينا أن نقول: حيـث إن العجـلات كانت أكثر من عجلة واحدة، لذا يجب الإطالة في السرد الوصفي الذي تطلب وقتًا أطول لعملية تجميع العربة، وكان ذلك حتمًا أطول مما يحدث في الحقيقة (١):

Hbh d' amj' occessi JovV bale kampula kukla

Calkea, oktaknhma, sidhrew axoni amjiV-

Tvn h toi cruseh ituV ajJitoV. autar uperJen

Calke episswtra, prosarhrota, Jauma idesJai-

Plhmnai d' argurou eisi peridromoi amjoterwJen-

DijroV de cruseoisi kai argureoisin imasin

Entetatai- doiai de peridromoi antugeV eisin-

Tou d' ex argureoV rumoV pelen- autar ep' akrw

Dhse cruseion kalon zugon, en de lepadna

Kal' ebale, cruseia---

ترجمة الأبيات الشعرية السابقة:

"على الفور تبدأ هيبي في تركيب العجلات الدائرية

في هيكل العربة المعدنية التي تحتوي على

ثمانية برامق من المعدن، المربوطة في محور العجلات الحديدي. أما الإطار فهو من الذهب،

ووضعت القضبان الحديدية، وكل جزء يتناسب مع الجزء الآخر بشكل يخلب اللب.

وقبّ العربة الفضي يتلألأ في دوران رائع ومستمر، والمقعد المثبت يتأرجح بين الأحزمة الذهبية والحبال الفضية، وتحيط به عجلتان،

ويد العربة الفضية ممتدة لتوصيل آخرها بالعامود الذهبي المزين المتصل بالحبال في روعة وجمال---."

وعندما يرغب هوميروس في أن يستعرض أمامنا ملابس أجاممنون، فلا بد من أن يظهر هذا الملك أمام أعيننا، وهو يرتدي ملابسه قطعة فقطعة: السروال الداخلي الناعم، المعطف الكبير، الحذاء الأنيق ذو نصف الرقبة، والخنجر. وعندما ينتهي من ارتداء ثيابه، يمسك بالصولجان في قبضته. إننا نرى هذه الثياب عندما يرسمها الشاعر، ويصفها لنا في شكل أحداث. وربما يصف شاعر آخر عملية ارتداء الملابس، ويتمادى في وصف أدق التفاصيل، لدرجة أنه يصف لنا أقل وأصغر الأهداب (أي الشراشيب: المترجمة)، ولكننا مع ذلك لا نشعر بأن هناك أحداثًا تدور، ولا نرى شيئًا [٢]:

--malakon d' endune citvna,

Kalon, nhgateon, peri d' au mega balleto jaroV-

Possi d' upai liparoisin edhsato kala pedila-

Amji d' ar' wmoisin baleto xijoV argurohlon,

Eileto de skhptron patrwion, ajJiton aiei.

ترجمة الأبيات الشعرية السابقة:

"إنه يرتدى السروال الداخلي الناعم،

إنه نظيف، ويبدو أيضًا أنه جديد، ويضع فوقه المعطف،

ويربط نعلين غاية في الفخامة أسفل القدمين البراقين.

ثم يعلّق السيف ذا التعاريج الفضية حول الكتفين،

ويأخذ عصا الملك والسلطان، أي الصولجان،

الذي ورثه على مدى الزمان إلى أبد الآبدين."

فإذا رغبنا في الحصول على صورة دقيقة، ووصف كامل لهذا الصولجان الذي لا يُوصف هنا فقط بأنه صولجان الأب الذي لا يفنى أبدًا، كما يصوره شاعر آخر في موضع آخر انظر:"crouseioiV hloisi peparmenon"، حيث إنه يقول إن الصولجان مزين بالمسامير الذهبية. ماذا يفعل هوميروس إذًا؟ هل يرسم لنا أيضًا - بالإضافة إلى المسامير الذهبية - الخشب، والزّر المنقوش؟ نعم! إذا كان هذا الوصف يدخل في بند علم شعارات الأسر والمدن، لكي يمكن تناوله في أزمان وعصور تالية بصور مختلفة. ورغمًا عن ذلك، فإنني على يقين من أن أحد الشعراء التاليين لا بد من أن يكون قد حوّل بحسن نية هذه الصورة (أي ارتداء الملابس: المترجمة) إلى شعار الملك (أي مراسم تتويج الملك الجديد: المترجمة) ليبين أنه صوّر شيئًا من خياله يمكن للرسام أن يحاكيه. ولكن لماذا يأخذ هوميروس في الاعتبار أن الرسام سوف يسير على هديه؟ فبدلاً من وصف الصولجان يسرد لنا قصة الصولجان: في بادئ الأمر يصنعه ڤولكان ثم نجده يلمع بين يدي جوبيتر، والآن لاحظه ميركوريوس، وبعدها أصبح الصولجان في يد بيلوبس الحربي لكي يعطي إشارة بدء الحرب، ثم أصبح الصولجان فيما بعد عصا الرعاة التي أمسكها أتريوس، المحب للسلام إلى آخره...

..--Skhptron ecwn- to men HjaistoV kame teucwn-

HjaistoV men dvke Dii Kroniwni anakti-

Autar ara ZeuV dvke diaktorw Argeijonth-

ErmeiaV de anax dvken Pelopi plhxippw-

Autar o aute Peloy dvk' Atrei, poimeni lavn-

AtreuV de Jnhskwn elipe poluarni Questh-

Autar o aute Quest' Agamemnoni leipe jorhnai,

Pollhsi nhsoisi kai Argei panti anassein (3)

ترجمة الأبيات الشعرية السابقة:

"إنه يمسك صولجان الحكم و السلطان،

ويسلمه إلى هيفاستوس الذي يسلمه إلى زيوس كرونيون المهيمن،

ومن ثم يسلمه زيوس إلى آرجوس الفتاك،

ثم يسلمه الحاكم هرميس إلى بيلوبس مروّض الشعوب،

ويسلمه بيلوبس إلى أتريوس محب الشعوب

الذي يتركه في أثناء احتضاره إلى تيستيس الممتلئ بالحملان،

وتركه تيستيس فيما بعد للبطل أجاممنون من أجل أن

يحكم به جزرًا كثيرة ومملكة آرجوس أيضًا."

بهذه الطريقة نعرف قصة الصولجان بشكل أفضل، وعندما يعرضه الرسام أمام عيني، أو أن يجعل ڤولكان آخر يمسكه في يديه - فلن أشعر حينئذ بالاستغراب أو الدهشة، عندما أجد أن أحد المفسرين القدماء لأعمال هوميروس قد اعتبر هذه الفقرة صورة مجازية مطلقة، وأعجب كثيرًا بتوالي الأحداث، ثم تأكيدها، ثم في النهاية يتوالى توارث السلطة الملكية وتداولها بين البشر، وربما أتعجب عندما أقرأ أن ڤولكان - الذي صنع الصولجان، والذي يرمز إلى النار الضرورية من أجل بقاء البشر التي لا يمكن الاستغناء عنها - يمنع تقديس النار، التي كان القدماء يقدسونها، وأن الملك الأول - ابن الزمن "ZeuV Kroniwn" هو نفسه ذلك العجوز الوقور المهاب، الجدير بالاحترام الذي يرغب في تقاسم السلطة مع رجل ذكي ومحنك، إنه ميركور "Diaktorw Argeijonth"، أو عندما يسلّمه السلطة كاملة من دون أن يشاركه فيها، أو عندما يسلّم هذا اللبق الذكي المحارب الشجاع بيلوبس "Pelopi plhxippw" السلطة العليا، في الوقت الذي يهدد الدولة الأعداء من الخارج، تلك التي تأسست حديثًا، وكذلك عندما يكبح جماح الأعداء، ويؤمّن الدولة من شرورهم، ويضع الصولجان في يد ابنه ليلعب به. هذا هو الحاكم الجديد المحب للسلام، الذي يوصف بأنه كان الراعي الخيّر بالنسبة إلى أبناء شعبه "poimhn lavn" الذي اشتهر عصره بالرفاهية والحياة المترفة. ثم تسلّم الصولجان من بعد وفاته أحد أقربائه الأغنياء، واسمه "poluarni Questh"، حيث أصبحت الطريق ممهدة أمامه، هذه الطريق التي لا يسير فيها إلا من هم أهل الثقة، وأن من يحظى بالجاه عليه أن يتحمل مسئوليته، ولكن هذا القريب الثري اهتم بجمع الهدايا والرشاوى، واستطاع من خلال ذلك أن يجمع ثروة، اعتبرها بمثابة أملاك اشتراها لعائلته، واستطاع أن يؤمّن مستقبلها، وسوف أتعجب أيضًا من الفقرة السابقة. ولكن على أي الأحوال فهذا الموضوع بعيد عن طريقي، لأنني أتناول هنا قصة الصولجان فقط باعتبارها عملاً فنيًا يجعلنا نتوقف عند شيء واحد، من دون الخوض في وصف تفاصيل أجزائه الأخرى غير اللطيفة. وعندما يقسم أخيلليوس بالصولجان أن ينتقم، ولا يعيره أجاممنون أي اهتمام، فإن هوميروس

يحكي لنا من جديد قصة الصولجان، ونرى الصولجان، والخضرة تكسوه فوق الجبل، وعندما يفصله المعدن (أي الآلة التي قطع بها: المترجمة) عن جذعه، وينزع عنه الأوراق والقشور، ويجعله صالحًا ليكون مريحًا في يد القضاة الذين يحكمون الشعب. هذا الصولجان يكون في الوقت ذاته رمز العزة الإلهية (٤):

Nai ma tode skhptron, to men oupote julla kai ozouV

Fusėi, epei dh prvta tomhn en oressi leloipen,

Oud' anaJhlhsei- peri gar ra e calkoV eleye.

Fulla te kai jloion- nun aute min uieV Acaivn

En palamhV joreousi dikaspoloi, oi te JemistaV

ProV DioV eiruatai---

ترجمة الأبيات الشعرية السابقة:

"حقًا! باسم هذا الصولجان الذي لن ينجب أوراقًا ولا فروعًا مرة أخرى
بعدما ترك الجذع الأصلي في الجبال،

وأبدًا لن تنبت له براعم، لأن المعدن قلّمه من كل الجوانب، وسقطت عنه الأوراق والقشور.

ويحمله أبناء آشياس الآن في أيديهم، هؤلاء الحكام العادلون الذين يثق زيوس كرنيون في أنهم سوف يسيرون على نهج قوانينه."

لم يقصد هوميروس أن يصف اثنتين من العصي المختلفتين في المادة المكونة لكل منهما فقط، أو أن يصف الاختلاف في الهيئة، أو في الشكل، ولكنه كان يرغب في أن يعطينا صورة حسية عن الاختلافات التي حدثت عند تقلد

السلطة التي كانت هاتان العصايان رمزًا ودليلاً عليها. فالعصا الأولى هـي التـي صنعها ڤولكان بنفسه، أما الأخرى فقد صُنعت من قبل يد مجهولة، قامت بقطعهـا في الجبل. الأولى من ممتلكات بيت عريق صُنعت خصيصًا من أجل أن تمسك بها قبضة أفضل الرجال، تلك اليد التي امتدت عبر جزر كثيرة، وتمكنت أيـضًا مـن فرض سلطانها على كل مملكة آرجوس. إنه الملك الذي يقود شعبه طبقًا للمعـايير اليونانية، هذا الملك الذي حاز ثقة الجميع في أنه سوف يطبق القانون. كان هذا هو الفارق الذي كان يفصل بين أخيلليوس، وأجاممنون، والذي لم يـستطع أخيلليـوس حتى في أثناء غضبه الأعمى الاعتراف به.

ولكن ليس هنا فقط، حيث إن هوميروس يربط ما يصفه في هذه اللحظة بما ينوي عمله في اللحظة التالية، ولكن أيضًا هناك عندما يهتم برسم صورة بلاغيـة بعينها فقط، لأنه سوف يستخدمها ليدخلها كعنصر في قصة من أجل رؤية الأجزاء الأخرى التي نراها في الطبيعة بجوار بعضها البعض، تلك التي نراها في لوحتـه التعبيرية مركبة فوق بعضها البعض، وتأتي في سياق الحديث، وتكـون متناسـقة ومتناغمة بشكل طبيعي، على سبيل المثال عندما يرغـب فـي تـصوير قـوس باندراوس، ويرغب في أن يقول إنه قوس من قرون الحيوانات، وطوله كذا وكذا، ومصقول بشكل جيد، وطرفاه المدببان مزينان برقائق الذهب. ماذا يفعل إذًا؟ هـل يحصي لنا كل هذه الصفات، الواحدة تلو الأخرى بطريقة جافة؟ بلا أي وصف؟ إن هوميروس يبدأ بوصف صيد الجدي الذي من قرنيه سوف يصنع باندراوس القوس. لقد راقب الجدي بين الصخور، وتمكن من القضاء عليه، وكان القرنان ضـخمين للغاية ليكونا مناسبين ليُصنع منهما القوس، ويصلان إلى يد الصانع الماهر الـذي يصلهما بعضهما ببعض، ويقوم بصقلهما، ويزينهما، وهكذا فكما سبق أن قيل، فإننا نرى الشاعر، وهو يصف لنا كيف يتم صنع القوس، أما الرسام فإنه يعرضه لنـا بعد أن يتم صنعه [٥]:

..--toxon, euxoon, ixalou aigoV

Agriou, on ra pot' autoV, upo sternoio tuchsaV,

PetrhV ekbainonta dedegmenoV en prodokhsin,

Beblhkei proV sthJoV- o d' uptioV empese petrh-

Tou kera ek kejalhV ekkaidekadwra pejukai.

Kai ta men askhsaV keraoxooV hrare tektwn,

Pan d' eu leihnaV, krusehn epeJhke korwnhn.

ترجمة الأبيات الشعرية السابقة:

"القوس الذي يُصنع من الجدي الضخم،

ذي القرون الجميلة الذي يصيبه (بانداروس)

في أسفل الصدر، حيث كان ينظر إليه من المكان الذي اختاره، ويصوب نحو صدره، ويصيبه،

فيسقط على ظهره فوق الصخرة

كان القرنان يرتفعان ستة عشر شبرًا فوق رأس الجدي،

ويقطَعهما صانع القرون، ويربطهما بعضهما ببعض،

ويصقلهما، ويزينهما بخطوط منحنية من الذهب."

ولن أنتهي أبدًا إذا تناولتُ كل هذه الأمثلة الخاصة من هذا النوع الواضحة وضوح الشمس لكل من يتأمل أعمال هوميروس.

هوامش الفصل السادس عشر

(1) Iliad. E. v. 722-731.

(2) Iliad. B. v. 43-47.

(3) Iliad. B. v. 101-108.

(4) Iliad. A. v. 234-239.

(5) Iliad. D. v. 105-111.

الفصل السابع عشر

ربما يعترض البعض على أن هذه الصور الشعرية لا تأتي متراصة فوق بعضها البعض، بل تتجمع بشكل عشوائي وتلقائي، لكنها في حقيقة الأمر قادرة على أن تعبّر عن الأشخاص الموجودين في الحيز المخصص لهم. ومن المؤكد أنه يمكننا الاستدلال على بعض الأمثلة عند هوميروس: مثال ذلك عندما يصف درع أخيلليوس. فهذا المثال جيد، لأنه يبين كيف يستطيع المرء أن يسترسل في الوصف، ويكون وصفًا شعريًا لشيء بعينه مع الأخذ في الاعتبار وضعه في ترتيبه الصحيح بين الأجزاء الأخرى.

ومن الضروري أن أعلق على هذا الاعتراض المزدوج، - وأريد أن أسميه مزدوجًا -، لأنه يمكنني بالفعل أن أصل إلى نتيجة وخلاصة صحيحة من دون أن أضرب أمثلة بهوميروس الذي يحظى بمكانة كبيرة عندي، حتى وإن لم أعرف كيف أبرر أفكاره، أو أن أدافع عنها.

صحيح أن الكلمات التي تأتي في شكل رموز لغوية، تأتي في تلقائية من دون ترتيب. ومن البديهي أن يحدث ذلك، لأن المرء يضع الأجزاء المختلفة من جسم ما في ترتيب معين، على غير ما هي موجودة في الطبيعة، وهذه الخاصية وحدها تنفرد بها لغة الكلام، ليس لأنها تعد من وجهة نظر الشعر بمثابة وسيلة مريحة فقط، ولكن لأن الشاعر لا يرغب فقط في أن يكون مفهومًا بالنسبة إلى القارئ، أو أنه ينبغي عليه أن تكون الصور التي يرسمها لنا واضحة ومفهومة فقط. فهذا ما يمكن أن يكتفي به الأديب النثري، ولكن الشاعر يرغب في أن يعرض أفكاره، وأن يجسدها لنا، ويحاول أن يشغل خيالنا بها، وأن يثيره بشكل جيد، بحيث إننا نعتقد أننا نشعر بالانطباعات الحسية الحقيقية للأشياء التي يصفها لنا في سرعة خاطفة. في هذه اللحظة - التي نستشعر فيها هذه الخيالات التي نشأت عن طريق الوسائل التي يستخدمها الشاعر عندما يعبر عنها بالكلمات - يتوقف تأثير كلماته بوعي كامل من أجل أن تتضح لنا الصورة الشعرية، لذلك فالشاعر يعبّر دائمًا عن صوره الشعرية، التي ترغبنا في معرفة إلى أي مدى يمكن للأجزاء الخاصة بموضوع ما أن تأتي متراصة بجوار بعضها البعض.

إذًا كيف نستطيع تخيل شيء ما بوضوح في المساحة المحددة له؟ علينا أن نتأمل في البداية كل جزء من هذه الأجزاء على حدة، ثم نربط بين كل جزء والجزء الآخر، وفي النهاية نتأمل هذه الأجزاء مجتمعة في شكل متكامل. إن حواسنا تقوم بعمل كل هذه العمليات في سرعة مذهلة، في حين أن خيالنا يصورها لنا على أنها عملية واحدة فقط، وليست عدة عمليات، ولذلك فإن هذه السرعة ضرورية، ولا غنى عنها، إذا أردنا استيعاب مضمون الصورة بشكل متكامل، الذي هو في حقيقة الأمر ليس شيئًا آخر سوى مجموعة من المفاهيم المكونة للأجزاء المختلفة التي ترتبط الأجزاء فيها بعضها ببعض في نظام معين، ولا بد إذًا من أن يكون سلوك الشاعر هادئًا ورزينًا ومعتدلاً عندما يقودنا في هذا النظام الرائع من جزء إلى آخر في الصورة المتكاملة التي يصورها لنا، لأنه يعرف جيدًا كيف يعرض لنا العلاقة بين الجزء والجزء الذي يليه في وضوح وفي منطق متعقل: ترى كم كلفه ذلك من وقت؟ إنه يحاول أن يذكر لنا مرات ومرات في بطء وروية ما يمكن أن تتجاهله العين، وغالبًا ما ننسى الجزء الأول عندما نصل إلى الجزء الأخير من الصورة، ولكن رغم ذلك فإننا نكوّن لأنفسنا رؤية متكاملة عن هذه الأجزاء كلها، لأن الأجزاء التي نتأملها تستطيع العين استحضارها بشكل دائم، ولأننا أيضًا نستطيع أن نتخيلها، وأن نستحضرها الكثير من المرات، أما بالنسبة إلى الأجزاء التي تلتقطها الأذن فتخفت نغماتها وتتلاشى بمرور الوقت، إذا لم تحتفظ بها الذاكرة. أما إذا بقيت هذه الصورة في الذاكرة، فلا يكلفنا ذلك أي عناء في أن نستحضرها، وأن نراها من جديد في نظامها الرائع الحيوي والمتجدد، ونستطيع أيضًا أن نراها بشكل كلي في سرعة معتدلة من أجل أن نصل إلى مفهوم شامل للصورة الكلية!

سوف أحاول توضيح ذلك من خلال إحدى روائع القصائد الشعرية [١]:

Dort ragt das hohe Haupt vom edeln Enziane

Weit uebern niedern Chor der Poebelkraeuter hin,

Ein ganzes Blumenvolk dient unter seiner Fahne,

Sein blauer Bruder selbst bueckt sich und ehret ihn.

Der Blumen helles Gold, in Strahlen umgebogen,

Tuermt sich am Stengel auf und kroent sein grau Gewand,

Der Blaetter glattes Weiss, mit tiefem Gruen durchzogen,

Strahlt von dem bunten Blitz von feuchtem Diamant.

Gerechtestes Gesetz! dass Kraft sich Zier vermaehle,

In einem schoenen Leib wohnt eine schoenre Seele.

Hier kriecht ein niedrig Kraut, gleich einem grauen Nebel,

Dem die Natur sein Blatt im Kreuze hingelegt;

Die holde Blume zeigt die zwei vergoeldten Schnaebel,

Die ein von Amethyst gebildter Vogel traegt.

Dort wirft ein glaenzend Blatt, in Finger ausgekerbet,

Auf einen hellen Bach den gruenen Widerschein;

Der Blumen zarten Schnee, den matter Purpur faerbet,

Schliesst ein gestreifter Stern in weisse Strahlen ein.

Smaragd und Rosen bluehn auch auf zertretner Heide,

Und Felsen decken sich mit einem Purpurkleide.

ترجمة الأبيات الشعرية السابقة:

"هناك ترتفع زهرة "الإنسيان" الرشيقة بقامتها العالية،

وأسفل منها كورس مكون من مجموعات كبيرة من الأعشاب الصغيرة،

ويخدم تحت إمرتها شعب الزهور بأكمله.

ويقدم إليها شقيقها ذو اللون الأزرق في انحناءة، تحية الإجلال والاحترام،

وينثني اللمعان الذهبي الساطع للزهور، ويتحول إلى شعاع،

ويلتف في تألق حول ساقها، ويتوج رداءها الرمادي،

ويتغلغل اللون الأخضر الداكن وسط الأوراق البيضاء الناعمة

ويشع منه الندى الماسي المتلألئ بألوان الطيف كلها.

ما أعدل الشرائع! أن يتزاوج الجمال مع القوة،

فالهيئة الجميلة تسكنها روح أجمل.

هنا يزحف عشب منخفض يشبه ضباب رمادي،

وتتشابك أوراقه، وتفترش الطبيعة في نعومة،

وينبثق من الزهرة الساحرة منقاران مذهبان،

يحملان حجرًا من الكوارتز في هيئة طائر.

وينعكس لون ورقة من ورقاتها الخضراء

– اللامعة الملفوفة التي لم تتفتح بعد، وتشبه الإصبع –

على صفحة الجدول الصافية،

وتكسو الأزهار طبقة رقيقة من الجليد، فتحول لونها إلى الأرجواني الفاتح،

وتطوقها نجمة ذات خطوط بيضاء.

ويزدهر الزمرد والورود في مراعي يمشي فيها الناس،

وتلتف الصخور برداء من الأرجوان."

إنها مجموعة من الأعشاب والزهور، التي يرسمها الشاعر بمهارة وروعة فنية طبقًا لما يراه في الطبيعة. نعم إنه يرسم من دون استخدام أي نوع من أنـواع الحيل الفنية، ولا أرغب في ادعاء أن من لم ير هذه الزهور والأعشاب في حياتـه أبدًا، يستطيع أن يتخيل هذه اللوحة بتفاصيلها الكاملة. صحيح أن الصورة الشعرية تحتاج إلى معرفة مسبقة للأشياء التي يصفها الشاعر، وأرغب أيضًا في ألا أنكـر أن المعرفة المسبقة يمكن أن يضفي عليها الشاعر صورًا حيوية وأفكارًا متجـددة لبعض الأجزاء التي يصفها لنا، ولكن أريد أن أتوجه إليه فقط بالسؤال: ماذا عـن المفهوم الإجمالي؟ فإذا كان لا بد من أن يكون حيًا ومجسمًا، فمن الواجب عليه ألا يسلط الضوء العالي على جزء معين، بل على الأجزاء الأخرى كلها بالتساوي، ولا بد إذًا من أن يستطيع خيالنا تجميع الأجزاء كلها بشكل سريع من أجل رؤيتها فـي شكل متكامل، كما نراها في الطبيعة. هل هذه هي الحالة التي نتكلم عنها هنـا؟ إذا لم يكن الأمر كذلك، فكيف نستطيع القول بأن التعبير الشعري جاء ضعيفًا وقاتمًـا، عندما وصل إلى يد الرسام الذي عرضه في شكل خطوط، وألوان [٢]، وبهذا لا بد من أن يكون الناقد الفني الذي بالغ في مدح مثل هذه اللوحة، قد تأملها من وجهـة نظر خاطئة، ولا بد من أن تكون الزخارف الغريبة هي التي لفتت نظـره، تلـك الزخارف التي نسجها الشاعر في صورته الشعرية مثل المبالغة في إبراز حيويـة الحياة، وتطور جوهرها الداخلي، الذي يكون الجمال الخـارجي بمثابـة القـشرة الخارجية فقط، التي لا تمثل جوهر الجمال الحقيقي. ولا يهتم الناقد بدرجة الحيوية، أو بتناسق اللوحة التي يرسمها الرسام، أو بالأخرى التي يـصفها لنـا الـشاعر. ولنتوقف عند الصورة الأخرى التي هي من إبداع الشاعر الذي ينشد هذه السطور:

"وينثني اللمعان الذهبي الساطع للزهور، ويتحول إلى شعاع،

ويلتف في تألق حول ساقها، ويتوج رداءها الرمادي،

ويتغلغل اللون الأخضر الداكن وسط الأوراق البيضاء الناعمة

ويشع منه الندي الماسي المتلألئ بألوان الطيف كلها."

فعندما نتوقف عند الانطباع الذي يتولد عنها، فإننا نجد أنها تتنافس مع أحد المقلدين لأعمال الرسام هيزيوم، وهذا يدل إما على أنه لم يستنطق مشاعره أبدًا، أو أنه يرغب في إنكارها عمدًا. فعندما يمسك المرء زهرة في يده، فإنها تجعله ينشد هذه المشاعر، ولكن من دون ذلك فهي لا تقول إلا شيئًا بسيطًا، أو ربما لا شيء على الإطلاق، ولكنني أسمع كل كلمة يبدعها الشاعر، رغم أنني بعيد جدًا عن هذا الشيء الذي يصفه.

وسوف ألخص رأيي، الذي قلته سابقًا، وهو: إنني لا أنكر أن الكلام لديه القدرة على وصف موضوع ما، من خلال وصف أجزائه بالكامل، فالكلام له القدرة على ذلك، لأن علاماته ورموزه تتجمع بطريقة تلقائية وعشوائية، حتى لو كانت تتتابع في نظام معين، ولكنني أشك في أن يكون الكلام هو الوسيلة الوحيدة التي تعبّر عن الفن الشعري، لأن وصف موضوع معين بالكلمات ينقصه شيئًا وهميًا، وخياليًا، وغير حقيقي، لذلك فإنني أعتقد أنه من الضروري أن تتناغم أجزاء الموضوع مع بعضها البعض، ويمكن أن تكون أجزاء الكلام المتوالي في حالة تصادم، وهذا التصادم يحدث تفكيكًا لجميع أجزاء الموضوع، وينصهر هذا في ذاك، ويسهل علينا تفكيك الأجزاء من أجل رؤية الشكل الكلي، ولكن من ناحية أخرى فإن إعادة تجميع هذه الأجزاء لا تظهر في شكل متكامل، وتصبح صعبة للغاية بالنسبة إلينا، وربما ليس نادرًا ما تكون شبه مستحيلة.

في موضع آخر، حيث لا يكون للعنصر الخيالي أهمية كبيرة، ويكون العقل هو الوسيلة الوحيدة بين القارئ والشاعر، ويتم التركيز على المصطلحات الكاملة، وواضحة المعاني: فيمكن لهذه الأوصاف المستقبحة في الشعر أن تأخذ طريقها إلى مواقع أخرى جيدة، لأن الكاتب النثري وأيضًا الشاعر المتعصب للعقيدة (هذا يعني أنه ليس شاعرًا) لا يستطيعان الاستفادة من هذه الأوصاف المحرمة. فعلى سبيل المثال يصف لنا فرجيل في قصيدة له عن الزراعة طريقة تربية بقرة نشيطة:

..---Optima torvae

..Forma bovis, cui turpe caput, cui plurima cervix,

..Et crurum tenus a mento palearia pendent.

..--Tum longo nullus lateri modus: omnia magna:

..Pes etiam, et camuris hirtae sub cornibus aures.

..Nec mihi displiceat maculis insignis et albo,

..Aut juga detractans interdumque aspera cornu,

..Et faciem tauro propior; quaeque ardua tota,

..Et gradiens ima verrit vestigia cauda.

ترجمة الأبيات الشعرية السابقة:

"---دائمًا ما يُمتدح الشكل القبيح في البقرة: الرأس العريضة والقفا الضخم،

ويتدلى من رقبتها لغد ضخم يصل الذقن بالفخذين، هيئة ضخمة.

باختصار: لا بد من أن يكون كل شيء كبيرًا وضخمًا وقويًا، حتى القدم أيضًا.

وتكون الأذنان منفوشتين حول القرنين.

وأنا لا أستقبح البقع الحمراء الموجودة فوق فروتها البيضاء،

أو عندما ترفض حمل الأشياء الثقيلة، أو عندما تهدد بقرنيها، وتستخدمهما كسلاح للهجوم برأس يشبه رأس ثور، أو عندما تخطو في فخامة،

أو عندما تمحو بذيلها آثار حوافرها مع كل خطوة تخطوها."

أو في وصف مهر جميل:

..----Illi ardua cervix

..Argutumque caput, brevis alvus, obesaque terga

..Luxuriatque toris animosum pectus etc.)

ترجمة الأبيات الشعرية السابقة:

"----القفا مستقيم،

الرأس نحيف، أما المؤخرة فقوية وضخمة.

الصدر العريض الممتلئ يزهو بالعضلات وبالشجاعة أيضًا." (٣)

من ذا الذي لا يرى أن الشاعر هنا فكر مليًا في كل جزء على حدة، واهتم به أكثر من إظهار الصورة الكلية؟ إنه يرغب في أن يحصي لنا العلامات والصفات المميزة لكل من المهر الجميل، والبقرة النشيطة، لكي يوصلنا إلى حالة أبعد من معرفة هذه الصفات الكثيرة، وهي أن نكون قادرين على أن نحكم على جودة هذا أو ذاك، فالشاعر هنا لا يبالي مطلقًا بأن تظهر هذه الأجزاء في صورة كلية أو بشكل حيوي دافق.

من دون أن نغيّر في مفاهيم هوميروس الفنية المذكورة آنفًا، فإن استخدام الصور التعبيرية التفصيلية كأجزاء في موضوع متكامل يشبهها بعض النقاد بالموسيقى الجافة الباردة المُسجّلة التي تعمل بالزمبلك في الساعات، أو العلب، ويعتقدون أنه لا يوجد فيها أي نوع من العبقرية، في حين أن هوراتس يقول إذا لم يتمكن الشاعر غير الكفء من عرض فكرته، فعليه أن يبدأ حتى في وصف مجموعة صغيرة من الأشجار، أو وصف هيكل معبد، أو وصف جدول صغير ينحني ويتلوى بين المراعي الجميلة، أو يصف تيارًا يهدر، أو حتى قوس قزح:

..----Lucus et ara Dianae,

..Et properantis aquae per amoenos ambitus agros,

..Aut flumen Rhenum, aut pluvius describitur arcus)

ترجمة الأبيات الشعرية السابقة:

"----فيمكن وصف مجموعة من الأشجار الصغيرة، أو وصف هيكل ديانا، أو وصف جريان مياه الجدول المتدفقة بين الحقول الضاحكة،

أو تيار النهر الصافي، أو حتى قوس قزح." (٤)

إن قس الكنيسة الأرثوذكسية الذي كان ينظر إلى تجربته في الوصف الشعري في طفولته بكثير من الاستهانة والاحتقار، يطالب بشكل صريح وواضح، بأنه على من يرغب في أن يُذكر اسمه كشاعر في احترام ووقار، - ذلك الذي عجز منذ البداية عن أن ينمي في داخله نزعة التعبير الوصفي -، عليه أن يتوقف فورًا عما يسمى "بحمى الوصف" التي يمكن تشبيهها بوليمة لا تحتوي إلا على شربة لحم فقط للضيف [٥]. ولكنني أستطيع أن أؤكد للسيد كلايست أنه لم يتخيل من الربيع سوى أقل القليل، ولو أنه كان عاش لفترة أطول، لكان قد وصف الربيع

في هيئة مختلفة تمامًا. إنه كان ينوي وضع خطة من أجل جمع مجموعة كبيرة من الأفكار والصور في مجال فسيح، ولانهائي من أجل أن يثبت أن قدراته الإبداعية متجددة وحيوية دائمًا، ولذلك قام بنزع جزء من هنا، وجزء أخر من هناك بشكل اعتباطي وعشوائي، طبقًا للمشهد الذي تجسد أمام عينيه. وكان يرغب في أن يضع هذا كله في تسلسل طبيعي، ونفّذ على الفور نصيحة مارمونتل التي كان ينصح بها - من دون شك - الكثير من الشعراء الألمان من خلال تحفيزهم بقصائده عن الرعاة. ولو أن كلايست عاش لفترة أطول لقام بنسج صور من الأحاسيس الشحيحة بشكل متتابع، وكان سوف يغزلها في شكل سلسلة من الصور النابعة من أحاسيسه الشحيحة بشكل شحيح أيضًا. (٦)

هوامش الفصل السابع عشر

(1) S. des Herrn v. Hallers Alpen.

(2) Breitingers Kritische Dichtkunst T. II. S. 807.

(3) Georg. lib. III. v. 51 et 79.

(4) De A. P. v. 16.

(5) Prologue to the satires. v. 340.

That not in Fancy's maze he wander'd long.

But stoop'd to truth. and moraliz'd his song.

Ibid. v. 148.

--who could take offence,

While pure description held the place of sense?

إن الملاحظة التي يقولها واربرتون عن الفقرة السابقة يمكن أن تكون بمثابة تفسير أصلي بالنسبة إلى الشاعر. إنه يقول:

He uses PURE equivocally. to signify either chaste or empty: and has given in this line what he esteemed the true character of descriptive poetry. as it is called. A composition. in his opinion, as absurd as a feast made up of sauces. The use of a pictoresque imagination is to brighten and adorn good

sense; so that to employ it only in description, is like children's delighting in a prism for the sake of its gaudy colours; which when frugally managed, and artifully disposed, might be made to represent and illustrate the noblest objects in nature.

ترجمة الفقرة السابقة:

"إنه يستخدم كلمة "PURE" بالمعنى المزدوج، فإما أنه يريد أن يرمز إلى كلمة "نقي"، أو كلمة "خالٍ"، وأنه ادعى في هذا البيت الشعري تعريفًا عن الجوهر الحقيقي للشعر الوصفي الذي هو من وجهة نظره شعر غير معقول، ويشبه تمامًا وليمة تتكون من حساء خالٍ من اللحم، ويعتقد أن استخدام الخيال في الوصف الشعري يُستخدم فقط من أجل تنوير العقل الإنساني وتزيينه، فإذا استخدمناه بهذا التعريف، فيمكن إذًا مقارنته بألوان الطيف المتلألئة التي تسعد الأطفال، ومن ثم يكون من الممكن إلقاء الضوء على الأشياء الموجودة في الطبيعة بشكل مقتصد، مع إظهار المهارة الفنية بتعقل."

ويبدو أن كلاً من الشاعر والمعلق عليه نظرا إلى المسألة من وجهة نظر أخلاقية، ودينية فقط، وليس من منظور المقاييس الفنية، ولكن الأفضل ألا ننظر إلى هذه المسألة لا من هذه الناحية، ولا من تلك.

(6) Poetique francaise. T. II. p. 501. J'ecrivais ces reflexions avant que les essais des Allemands dans ce genre (l'eglogue) fussent connus parmi nous. Ils ont execute ce que j'avais concu; et s'ils parviennent a donner plus au moral et moins au detail des peintures physiques, ils excelleront dans ce

genre, plus riche, plus vaste, plus fecond, et infiniment plus naturel et plus moral que celui de la galanterie champetre.

ترجمة الفقرة السابقة:

"لقد كتبتُ هذه التأملات قبل أن تصل إلينا هنا تجارب الألمان في هذا الصدد من خلال (قصيدة الرعاة)، الذين طبّقوا ما كان يجــول فــي خاطري، وإذا نجحوا في إبراز أهمية الناحية الأخلاقية، وقللوا من تأكيــد كل جزء من أجزاء الشكل الخارجي للأشياء، فسوف-------"

الفصل الثامن عشر

هل يمكن مع ذلك أن يكون هوميروس قد وقع فريسة للإطالة والإسهاب في الوصف السخيف وغير المجدي؟

أريد أن آمل في أن تكون هذه الفقرات ضئيلة للغاية عنده (أي هوميروس: المترجمة)، تلك التي يمكن الاستدلال بها على ذلك، وأؤكد أن هذه الفقرات القليلة تعد بمثابة قاعدة من القواعد التي تبدو استثناءً، وتبرهن على صحة ما أقول.

ومع ذلك فيمكن تلخيص الوضع على النحو التالي: أن التتابع الزمني هو المنطقة التي يتحرك منها الشاعر، أما المساحة فهي النقطة التي يتحرك منها الرسام.

إن تجسيد وقتين مختلفين، وبعيدين جدًا عن بعضهما البعض في لوحة واحدة مثلما فعل مازولي في لوحة "خطف العذارى السابينيات"، وفيما بعد "تصالح أزواجهن مع أقربائهم"، أو في القصة الكاملة لتيتسيان بعنوان:"الابن المفقود"، حيث تناول حياته الفاسدة وتعاسته وشقاءه، ثم أخيرًا ندمه: فهذا يعد في نظر كثيرين تدخلاً واعتداءً على منطقة الشاعر، ولن يستسيغه الذوق الرفيع أبدًا.

أما بالنسبة إلى الأجزاء أو العناصر الصغيرة التي نغض عنها الطرف في الطبيعة، فإذا كانت في النهاية سوف تعبر عن لوحة تعبيرية متكاملة، فلا بد من تكرار ذكرها أمام القارئ أكثر من مرة، من أجل تجميع هذه الأجزاء كي تنشأ أمام عينيه صورة كلية وشاملة، ويمكن أن نعتبر ذلك تدخلاً أو اعتداءً على منطقة الرسام، كما أن الشاعر أيضًا يبدد الكثير من الأخيلة، و يتركها من دون استخدام.

إن كلاً من الشاعر والرسام يتعاملان مع بعضهما البعض مثل اثنين من الجيران، اللذين لا تسمح علاقة الجوار التي تربط بينهما بأن يتدخل أحدهما في شئون الآخر الخاصة أو الشخصية، ولكنه يسمح لنفسه ببعض الحريات التي لا تسمح باختراق جوهر المملكة الخاصة بالآخر، ولذلك يسود بينهما تسامح متبادل على الحدود الخارجية لكل من مملكتيهما فقط، بحيث يكون التداخل بينهما بسيط،

حيث يرى كل منهما أن ضرورة الاقتباس من الجار الآخر تعد بمثابة حق انتفاع، أو امتياز له، ويستمد كل طرف احتياجاته من الطرف الآخر في سلام: هذه هي الحال بين الشعر والرسم.

في هذا الصدد لا أرغب في ضرب الأمثلة على أن لحظة بعينها في اللوحات التاريخية الخالدة تأخذ دائمًا وقتًا طويلاً، وربما وقفة أو حركة الأشخاص في هذه اللوحات لا تدل على الروعة أو الكمال، ولا تدل على أن الوضع العام يظهر بشكل متكامل، حيث كان من المفروض أن يظهر ذلك في أثناء عرض أهم نقطة في قمة الحدث. وربما جاء التعبير عن الوقفة أو الحركة سابقًا للوقت المقرر له، أو متأخرًا بعض الشيء عنه، فهذه هي إحدى الحريات التي يستطيع الفنان الماهر أن يبررها من خلال لمسات فنية دقيقة بعرض بعض الأشخاص، أو استبعاد البعض الآخر الذين يسمح لهم بالمشاركة، ولو للحظات قصيرة، أو لفترة أطول في أثناء الحدث. وأود الإشارة إلى الملاحظة التي نوه إليها السيد مينجز عن ثنيات القماش الإدرابيه عند رفائيل (١). إنه يقول:

> " إن لكل ثنية ما يبرر وجودها عنده، فيمكن أن تكون بسبب وزنها، أو بسبب شد العضلات. وفي بعض الأحيان يستطيع المرء أن يرى كيف كانت حركتهم قبل ذلك بقليل، وهذا الوضع هو الذي كان يبحث عنه رفائيل. إن هذه الثنيات تكون في بعض الأحيان موجودة في الثياب الأصلية، وأن المرء يستطيع من خلال الثنيات أن يرى بوضوح ما إذا كانت حركة الساق أو الذراع أمامية أم خلفية، وما إذا كانت حركة هذا الجزء من الجسم تُظهر أنه كان منحنيًا، ويبدأ في بسطه، ومده، أو أنه كان مبسوطًا من قبل، وهو الآن في وضع يظهر منه أنه سيبدأ في الانحناء أو الثني".

إن الرسام في هذه الحالة يحاول - بلا شك - الجمع بين لحظتين مختلفتين، لأن القدم التي كانت تقف إلى الخلف، وتبدأ في الحركة إلى الأمام، لا بد من أن تستدير، ويتبعها الرداء بشكل مباشر، وإلا فسوف يتولد الانطباع كأن الرداء في حالة جمود، أي أنه لم يتكيف مع الحركة التي حدثت في الجسم، ولذلك غالبًا ما تكون الأردية في الرسم أو النحت غير مريحة بالمرة: ولا توجد لحظة واحدة ينبغي أن تظهر فيها ثنية واحدة زائدة عن المطلوب للوضع الذي يقف فيه هذا الجزء من الجسم، ولكن إذا سمح الرسام بوجود ثنية زائدة، فهذا معناه أن اللحظة الفائتة كانت للرداء، واللحظة الحالية لهذا الجزء من الجسم، ولكن بغض النظر عن هذا كله، فمن ذا الذي سوف يأخذ على الفنان، ويلومه على ذلك بشكل جاد، إذا وجد ما يستطيع أن يعبر عنه بشكل جيد عندما يعرض لنا هاتين اللحظتين في آن واحد؟ ومن ذا الذي لن يمتدحه على أنه يمتلك الحكمة والعاطفة، أي العقل والقلب في آن واحد حتى لو ارتكب خطأً بسيطًا من أجل أن يصل إلى درجة الكمال المطلق في التعبير؟

وعلى قدر خطأ الشاعر، يكون التسامح، لأنه عندما يقتبس شيئًا ما، ويبدأ في إعادة صياغته، ويعمل على تطوره، فمعنى ذلك أنه يسمح لنفسه في حقيقة الأمر بأن يلقي الضوء على جانب واحد فقط في الأشكال التي يصفها، أو أن يؤكد صفة واحدة يخصها بها، ولكن إذا سمحت له قدرته اللغوية على أن يعبّر في كلمة واحدة عن ذلك، فلماذا ينبغي ألا يُسمح له بأن يستخدم كلمة ثانية إضافية؟ ولماذا لا يُسمح له باستخدام كلمة ثالثة إذا كانت مجدية؟ أو ربما كلمة رابعة؟ لقد قلت إن هوميروس كان يصف السفينة إما أنها سوداء، أو أنها مجوفة، أو سريعة، أو في أقصى الظروف السفينة السوداء ذات المجاديف. هذا ما نفهمه من سلوكه دائمًا أبدًا، فهنا، أو هناك نجد موضعًا حيث يضيف صفة تعبيرية ثالثة: "Kampula kukla, calkea, oktaknhma" (أي العجلات الدائرية المعدنية ذات البرامق الثمانية: المترجمة).[٢] ويضيف أيضًا صفة رابعة: "aspida pantose ishn, kalhn, calkeihn, exhlaton" (أي الدرع الناعم الجميل الفولاذي القوي:

المترجمة) [٣] من ذا الذي يلومه على ذلك؟ من ذا الذي لن يقدم له الشكر على هذه الإضافة البسيطة، عندما يشعر بهذا التأثير الجيد الذي يكون مناسبًا ومتلائمًا تمامًا مع مثل هذه المواقف؟

لا أريد أن أبرر موقف الشاعر أو الفنان بالمثال الذي ضربته آنفًا عن الجارين. إن مثالاً واحدًا لا يثبت شيئًا، ولا يبرر شيئًا، ولكن هذا المثال لا بد من أن يوضح موقفهما، تمامًا مثلما يحدث عند الرسام عندما تتوالى لحظتان، وتقتربان من بعضهما بشكل مباشر، وتعبران عن شيء واحد من دون حدوث أي تصادم أو تنافر بينهما. فالشيء نفسه يحدث عند الشاعر أيضًا الذي يتناول الكثير من العناصر والصفات التي تدل على الأجزاء المختلفة التي تشكل في النهاية الصورة الكلية، وتأتي هذه العناصر في اقتضاب واختصار وتتوالى في سرعة وراء بعضها البعض، لدرجة أننا نعتقد فجأة أننا نسمع ما يحدث، ونرى ما يصفه لنا.

وفي هذا الصدد أقول إن لغة هوميروس الرائعة عادت عليه بالنفع الكثير، حيث إنها لم تترك له الحرية، أو المجال في تكرار الصفات، وإضافة التراكيب اللغوية فحسب، بل خلقت نظامًا رائعًا وموفقًا أيضًا لهذه الصفات المتكررة، هذا النظام قلل من التأثير السلبي لرص أكثر من صفة بعضها بجوار بعض. ولكن اللغات الحديثة لا تحظى بهذا النظام المريح؛ هذه اللغات ومن بينها اللغة الفرنسية. فمثلا عندما نترجم هذه العبارة "Kampula kukla, calkea, oktaknhma"، فإنها سوف تكون هكذا: "العجلات المستديرة، التي هي مصنوعة من المعدن، ولها ثمانية برامق:" صحيح أن هذه العبارة في شكلها الحالي تعطي المعنى، ولكنها تدمّر الصورة كليًا، إلا أن المعنى هنا لا يكون مهمًا، لأن الصورة هي الأهم. أما إذا كتب الشاعر كلامًا من دون أن يهتم بالصورة التعبيرية، فهذا يحوّل أكثر الشعراء حيوية وديناميكية، إلى ثرثار ممل. لكن حظ هوميروس الجيد هو الذي انتهى به إلى قلم السيدة داسير التي ترجمت أعماله بكل دقة وأمانة وضمير. إن لغتنا الألمانية، على العكس من ذلك (أي من لغة هوميروس: المترجمة) لا تستطيع أن

تحوّل الصفات الهوميروسية في كثير من الأحيان إلى صفات قصيرة تحمل المعنى نفسه، ولذلك فهذا النظام الرائع لا تستطيع لغتنا الألمانية أن تحققه، مثلما هي الحال في اللغة اليونانية، صحيح أننا نستخدم الصفات التالية: مستديرة، معدنية، ثمانية برامق، ولكن كلمة عجلات تظل معلقة حتى نهاية الوصف. من ذا الذي لا يشعر أن ثلاث إضافات ومسند إليهم يعطي بطبيعة الحال صورة مهتزة ومضطربة، قبل أن نعرف من هو الفاعل؟ لكننا نجد العكس عند اليوناني الذي يلصق الفاعل بالصفة الأولى، ثم يجعل الصفات الأخرى تأتي بعد ذلك. إنه يقول:

"العجلات المستديرة الحديدية ذات البرامق الثمانية."

وبذلك نعرف عن أي شيء يتكلم من خلال صفة واحدة، ونتعرف طبقًا للنظام الطبيعي للتسلسل الفكري على هذا الشيء في بادئ الأمر ثم على خصائصه الأخرى. إن لغتنا لا تتمتع بهذه الخاصية، أو هل ينبغي أن أقول، إن لغتنا تتمتع بهذه الخاصية، ولكنها نادرًا ما تستخدمها من دون غموض أو لبس؟ هذان السببان هما شيء واحد، لأننا إذا أردنا أن نضع الصفات وراء بعضها في النهاية، إذًا ستكون في حالة "statu absolute" (أي في المطلق: المترجمة)، حيث نقول: "عجلات دائرية معدنية وثمانية برامق". وفي هذه الحالة سوف تتطابق الصفة مع الحال، وعندما يضاف إليها الفعل فإن ذلك سوف يربك المعني.

إن الملاحظات الصغيرة تستوقفني، ويبدو أنني أرغب في نسيان درع أخيلليوس - هذه اللوحة التعبيرية الشهيرة - التي لا بد من أخذها في الاعتبار، والتي تثبت أن هوميروس هو رائد فن الرسم منذ بدء الخليقة [٤]، وسوف يتساءل المرء ألا يمثل الدرع شيئًا واحدًا، أو موضوعًا واحدًا يمنح الشاعر الفرصة، لذكر أوصاف الأجزاء المختلفة من الدرع تباعًا وراء بعضها البعض؟ هذا الوصف الذي عبّر عنه هوميروس في أكثر من مائة بيت غاية في الروعة والفخامة، عندما وصف مكونات الدرع، ووصف شكله بعد أن وصف الأشخاص الذين يحتلون

المساحة الكلية التي يوجد فيها الدرع. إن هوميروس وصف كل هذا بتنوع ودقة لا مثيل لها، بحيث إن الفنانين الأحدث لم يجدوا أي عناء في استخدام علامات مماثلة في أعمالهم.

وأرد على هذا التساؤل الذي علقتُ عليه بالفعل فيما سبق، هكذا: أنه عندما يصف هوميروس الدرع، فإنه لم يصفه على أنه شيء كامل، ولكنه يصفه في البداية على أنه شيء سوف يصبح فيما بعد درعًا، واستعان هنا بالحيل الفنية المقبولة والجيدة، وحوّل الأجزاء الثابتة المتراصة في موضوعه إلى حركة متتالية ومتتابعة، ومن خلال ذلك استطاع أن يحوّل صورة مملة لشخص ما إلى لوحة حيوية ذات حركة، وفعل، لأننا لا نرى الدرع في حقيقة الأمر، ولكن نرى الإله الصانع، وهو يصنعه. إنه يدخل بالشاكوش والكماشة أمام السندان، وبعد أن يطرق لوح الحديد الخام، يستعرض الصورة التعبيرية التي خصصها لتزيين الدرع، ويبرزها أمام أعيننا خطوة بخطوة التي تنشأ تحت طرقاته الخفيفة الناعمة للمعدن، وقبل أن يغيب عن أنظارنا يكون قد أتم صنع الدرع، والآن ينتهي من عمله، ويثير هذا الدرع إعجابنا، إعجابنا كشهود عيان على صنعه.

هذا ما لم نجده في درع الإنيانذة عند فرجيل. إن الشاعر الروماني ربما لم يستشعر روعة وجمال النموذج السابق، أو أن الأدوات والعناصر التي سوف يستخدمها لتزيين الدرع تكون من النوع الذي لا يستطيع أن ينفذه أمام أعيننا. إنها كانت في حقيقة الأمر عبارة عن مجموعة من النبوءات التي من غير اللائق بطبيعة الحال أن يعبّر الإله عنها صراحة في أثناء وجودنا، لذلك حاول الشاعر فيما بعد تفسيرها من خلال ذكر الأسماء الحقيقية للأشخاص الذين سوف يعيشون في المستقبل، إلا أن أهم شيء بالنسبة إلى الشاعر، وكذلك بالنسبة إلى رجال البلاط الملكي هو ذكر الأسماء الحقيقية بكل وقار وإجلال (٥).

وإذا كان هذا هو السبب الذي يبرر اختلاف فرجيل عن هوميروس، وجعله ينتهج دربًا آخر، فهذا لن ينفي التأثير السلبي، وسوف يعطي القارئ ذا الذوق

الرفيع الحق في الاعتقاد بأن التجهيزات التي قام بها ڤولكان عند فرجيل تكون مماثلة لما حدث عند هوميروس، ولكن بدلاً من أن نرى التجهيزات عند هوميروس التي تسبق العمل، وعملية صناعة الدرع نفسها التي تتم أمام أعيننا، يجعلنا فرجيل نرى صورًا من الأشياء المصنعة بعد أن يظهر الإله النشيط المنشغل بالعمل بصحبة المارد ذي العين الواحدة الدائرية.

Ingentem clipeum informant--

--Alii ventosis follibus auras

Accipiunt, redduntque: alii stridentia tingunt

Aera lacu. Gemit impositis incudibus antrum.

Illi inter sese multa vi brachia tollunt

In numerum, versantque tenaci forcipe massam (6).

ترجمة الأبيات الشعرية السابقة:

"إنهم بدءوا في عمل درع ضخم للغاية

-- ينفخ بعض الرجال الهواء في جلود قوية، دخولاً وخروجًا،

وآخرون يصهرون المعدن، الذي يطش في الماء،

ويدوّي الكهف من شدة الضرب فوق السندان،

والرجال يحركون الأذرع القوية بالتبادل في إيقاع متناغم،

ويمسكون الكتلة المتوهجة بالكماشات

لقلبها على الوجه الآخر."

ويسدل الستار فجأة، ونجد أنفسنا أمام مشهد آخر مختلف، حيث يفضي بنا بالتدريج إلى التل الذي تصل إليه ڤينوس، وتقدم إلى آنياس الأسلحة التي تم صنعها، وتسندها على جذع شجرة بلوط، وبعد أن حدّق البطل النظر فيها، وأبدى إعجابه بها، وتحسسها، وقام بإغرائها، يبدأ وصف الدرع من خلال التغيير المستمر للأحداث مرة هنا وأخرى هناك. وليس بعيدًا عن موقع الحدث نلاحظ - رغم الفتور والملل في الوصف - أنه من الضروري أن يستخدم فرجيل الصور البلاغية حتى لا يصبح الوصف بالنسبة إلينا شيئًا سخيفًا وغير محتمل، لأن آنياس لا يفعل شيئًا سوى أنه يستمتع برؤية الأشخاص الموجودين في اللوحة، رغم أنه لا يعرف شيئًا عن قيمتهم، ولا عن أهميتهم الحقيقية،

..--rerumque ignarus imagine gaudet;

ترجمة البيت الشعري:

" يسره النظر إلى هذه الصورة، رغم جهله، وعدم معرفته بأهميتها."

حتى ڤينوس لم تكن تعرفهم، مع أن المفروض أنها كانت تعرف في أغلب الظن الأقدار المستقبلية التي سوف تحدث لحفيدها الحبيب، حتى زوجها القنوع، حسن النية، لا يعرفهم، لذلك كان لا بد من أن يأتي ذلك من فم الشاعر شخصيًا: وفيما يبدو أن الحدث يتوقف في أثناء سريانه، ولا يأخذ أحد من الأشخاص أي دور، أو أية مشاركة فيه، ولم يكن للمشهد السابق أي تأثير على المشهد التالي، أو ما إذا كان سوف يستعرض الدرع أو شيئًا آخر، وفجأة نشاهد فقط رجل البلاط، خفيف الظل الذي يكشف اللثام عن كل مكان، ويدعّم موضوعه بكل أنواع الإشارات والرموز التي توحي بالمجاملة والتملق، ولكنه لا يعتمد على العبقرية التي تُستمد من القوة الداخلية الكامنة في عمله، ولا يعتمد على العوامل الخارجية المؤثرة، التي هي جديرة بالاهتمام. إن مشهد "درع آنياس" كان فقرة إضافية من

أجل التغني بالنعرة الوطنية، وكانت بمثابة الجدول الصغير الغريب الذي يسوقه الشاعر في تياره المتدفق من أجل تنشيط وإخصاب خياله. أما درع أخيلليوس فهو نمو متلاحم من نفس التربة الخصبة، ومن نفس نسيج الأحداث، حيث كان من الضروري صنع الدرع، ولأن الأشياء الضرورية لا تخرج من بين أيدي الآلهة دائمًا أبدًا من دون وسامة وجمال وحسن، لذلك كان لا بد من تزيين الدرع، وكانت البراعة الفنية تكمن فقط في تناول عملية التزيين من أجل التزيين فقط، وتم إدخالها في النسيج الكلي من أجل أن يستعرض أمامنا جزءًا منه، وهذا ما يمكن أن يحدث فقط عند هوميروس، وليس عند أحدٍ غيره. إنه يجعل فولكان يصنَع الأدوات التي سوف يزين بها الدرع، لأنه إذا كان ينبغي عليه أن يصنَع درعًا، فيجب أن يليق هذا الدرع بمقامه. أما على العكس من ذلك فإن فرجيل يبدو كأنه جعله يصنع الدرع من أجل عملية التزيين فقط، لأنه يعتبر عملية التزيين مهمة للغاية وجديرة بالوصف، وجاءت هذه الفقرة بعد مرور وقت طويل على الانتهاء من صنع الدرع.

هوامش الفصل الثامن عشر

(1) Gedanken ueber die Schoenheit und ueber den Geschmack in der Malerei. S. 69.}

{2. Iliad. E. v. 722.}

{3. Iliad. M. v. 294.}

{4. Dionysius Halicarnass. in vita Homeri apud Th. Gale in Opusc. Mythol. p. 401.}

(٥) أعتقد أن سيرفيوس يلتمس العذر لفرجيل، لأنه لاحظ الفارق بين الدرعين:

Sane interest inter hunc er Homeri clipeum: illic enim singula dum fiunt narrantur; hic vero perfecto opera noscuntur: nam et hic arma prius accipit Aeneas, quam spectaret; ibi postquam omnia narrata sunt, sic a Thetide deferuntur ad Achillem (ad v. 625 lib. VIII. Aeneid.)

ترجمة الفقرة السابقة:

"يوجد بطبيعة الحال فرق بين الدرع هنا، وعند هوميروس. لأنه هناك يصف كل جزء قطعة فقطعة في أثناء تصنيعه، ولكن هنا يتعرف المرء على أجزاء الدرع بعد أن يكون صانعه قد انتهى من صنعه. هنا أيضًا يتسلم آنياس الأسلحة، ويتأملها، وبعد أن يتم وصف كل شيء ينقلها تيستيس إلى أخيلليوس."

ولكن لماذا يحدث ذلك كله؟ فيرد سيرفيوس قائلاً:

"هكذا! لأن درع آنياس لا يرتبط بالوقائع والأحداث التي يرغب الشاعر في تناولها":

..---genus omne futurae

..Stirpis ab Ascanio, pugnataque in ordine bella

ترجمة الأبيات الشعرية السابقة:

"إن كل الأجناس السابقة كانت من

قبيلة أسكانيوس، وكذلك الحروب التي نشبت."

إذًا كيف كان ممكنًا أن يسرد الشاعر أسماء كل الأجيال المتعاقبة بالسرعة نفسها التي كان فولكان يصنع بها الدرع، وكيف كان ممكنًا أن يسرد أيضًا أسماء الحروب التي نشبت؟ كان هذا هو منطق الكلمات الغامضة لسيرفيوس:

Opportune ergo Virgilius, quia non videtur simul et narrationis celeritas potuisse connecti, et opus tam velociter expediri, ut ad verbum posset occurrere.

ترجمة الفقرة السابقة:

كانت خطة موفقة من فرجيل، حيث كان من الصعب الحفاظ على أن تسير الأحداث المتطورة بشكل مطرد في توازٍ في أثناء عمل الدرع."

إن فرجيل كان يرغب في أن يستعرض - "non enarrabili texto Clipei" (أي الأشياء التي لا حصر لها التي أتي بها في أثناء وصفه للدرع: المترجمة) - أحداثًا بعينها، ولم

يستطع أن يتناولها في وقت كان فولكان يصنع الدرع، لذلك انتظر حتى انتهاء الأحداث الخاصـــة بصنعه. وأتمنى ألا يكون لهذا التفلسف الذي أتي به سيرفيوس أي أساس من الصحة عند فرجيل. لكن تأسفي عليه سوف يزيد من شهرته. ترى من طلب منه أن يستعرض لنا تاريخ الرومان مـــن خلال هذه الصورة التعبيرية؟ إن هوميروس كان يبدع من صور قليلة لوحة تعبّر عن كل ما يحيط بهذا العالم. ألا يبدو أن فرجيل لم يستطع أن يعطي صورة متكاملة عن الإغريـــق، خاصـــة فـــي الصور التي كان يرغب فيها عمل ذلك؟ هل يوجد شيء أكثر طفولية من ذلك؟

(6) Aeneid. lib. VIII. 447-454.

الفصل التاسع عشر

هذه الاعتراضات التي سجلها كل من سكاليجر الكبير وبيراولت وتيراسون وآخرون عن درع هوميروس كلها اعتراضات نعرفها منذ زمن بعيـد، ونعـرف أيضًا كيف كان رد كل من داسير وبويڤين وبوب عليها، ولكنني أعتقد أنهم تمادوا أحيانًا في ردهم، وادعوا أشياءً من باب الثقة الزائدة وهي في حقيقـة الأمـر آراء مغلوطة وغير صحيحة بالمرة، ولن تسهم في إيجاد مبررات للشاعر.

ومن أجل مواجهة أكبر الاعتراضات الموجهة لهوميروس - التي تقول أنه حشد الكثير من الأشخاص في لوحة الدرع، حيث كان يصعب جمعهم في نطـاق واحد - قام بويڤين برسم دوائر حول الشخصيات المطلوب وجودها في اللوحة. إن فكرته هذه كانت فكرة معقولة جدًا، بيد أن كلمات الشاعر لم تعط أدنى باعث على ذلك، ولا يوجد أي أثر يبرهن على أن القدماء كان لديهم هذا النوع مـن الـدروع ذوات الشقين، أو ذوات الأجزاء المتعددة، لذلك كان يطلق عليه هوميروس شخصيًا الدرع المزين من كل الجهات "sakoV pantosc dedaidalmenon"، وكنـت سأفضل الاستعانة بالمساحة المقعرة لأخلي مكانًا للمساحة الكلية، لأنه من المعروف أن الفنانين القدماء كانوا يتركون هذه المساحات خالية، كما يبرهن على ذلـك درع منيرڤا الذي صنعه فيدياس [١]، ولكن هذا الدليل وحده لا يكفـي. إن بـويڤين لـم يرغب في الاستفادة من هذه الميزة، لأنه كان يتوسع - من غير الضروري - في المناظر التي كان من الممكن أن يعرضها في مساحة أقل من النصف، حيث إنـه كان يصور كل صورة تعبيرية للشاعر في صورتين، أو ثلاثة صور على الأقـل. إنني أعرف جيدًا ما الذي دفعه إلى ذلك، وهذا الدافع ما كان ينبغي أن يدفعه إلـى مثل هذا السلوك، ولكن بدلاً من أن يخضع لمطالب خصومه، كان عليه أن يبين لهم أن مطالبهم هذه غير صحيحة، وغير عادلة. وسوف أحاول هنا أن أوضح رؤيتي من خلال هذا المثال: عندما يقول هوميروس الآتي عن مدينة ما [٢]:

..Laoi d' ein agorh esan aJrooi- enJa de neikoV

..Wrwrei- duo d' andreV eneikeon eineka poinhV

..AndroV apojJimenou- o men euceto, pant' apodounai,

..Dhmw pijauskwn- o d' anaineto, mhden elesJai-

..Amjw d' iesJhn, epi istori peirar elesJai.

..Laoi d' amjoteroisin ephpuon, amjiV arwgoi-

..KhrukeV d' ara laon erhtuon- oi de geronteV

..Eiat' epi xestoisi liJoiV, ierw eni kuklw-

..Skhptra de khrukwn en cers' econ herojwnwn.

..Toisin epeit' hisson, amoibhdiV d' edikazon.

..Keito d' ar' en messoisi duo crusoio talanta--

ترجمة الأبيات الشعرية السابقة:

تجمعت في الميدان أعداد غفيرة من الشعب،

لأن اثنين من الرجال كانا يتشاجران

بسبب كفارة عن الرجل المقتول،

وفي حين أن أحدهما أكد براءته أمام الشعب،

في أنه دفع كل ما لديه، كان الآخر ينكر عليه ذلك.

وهُرع الجميع لإنهاء الخلاف

من خلال سماع رأي الخبراء في القانون،

وصرخ البعض على هذا، وحاول البعض مساعدة الآخر.

فكبح المنادون جماح من يصرخون،

وجلس الشيوخ حول الدائرة المقدسة على أحجار معدة لذلك،

وصرخ المنادون بصوت غليظ، وأمسكوا في أيديهم العصي،

ووقف القضاة: واحدًا تلو الآخر ليصدروا حكمهم،

وفي منتصف المركز وجدت قطعتان من العملات الذهبية."

إنني أعتقدُ أنه لم يحاول إلا رسم صورة واحدة فقط: وهي صورة محاكمة علنية لدفع المبلغ المختلف عليه الذي لا يُستهان به كدية عن عملية ارتكاب القتل العمد. إن الفنان الذي يرغب في أن يرسم هذه اللوحة لا يستطيع إلا أن يستخدم لحظة واحدة فقط من هذا الحدث، إما مشهد الاتهام، أو مشهد سماع الشهود، أو مشهد النطق بالحكم، أو لحظة قبل ذلك، أو لحظة بعدها، أو لحظة بين هذه اللحظات التي يعتقد أنها مريحة بالنسبة إليه، ويصورها وحدها بإيجاز قدر استطاعته، وينفذها بكل الحيل والوسائل الفنية التي تبدو في الرسم أكثر تطورًا من الشعر، ولكن من الناحية الأخرى فهناك الكثير من العناصر اللانهائية التي يمكن أن يعبّر عنها الشاعر في هذا الموضوع بالكلمات، ويرغب في ألا يكون الفشل من نصيبه، فماذا يمكنه أن يفعل سوى أن يستخدم الأدوات الخاصة بفن الشعر؟ ما هي هذه الأدوات تحديدًا؟ إنها حرية تناول سواء اللحظة الماضية، أو التالية لها،على أن يقدم لنا ليس فقط ما يمكن أن نراه عند الفنان، بل ما يمكن أن نخمنه. فمن خلال هذه الحرية – مملكته الوحيدة– يستطيع الشاعر أن يتلازم مع زميله الفنان، وتصبح أعمالهما متشابهة إلى درجة كبيرة. هذا على أن يكون التأثير حيويًا في كل من التعبيرين على حد سواء، بشرط أن يقدم أحد هذين الفنين للروح من خلال

الأذن لا أكثر، ولا أقل مما يستطيع الفن الآخر أن يعرضه للعين. ومن هذا المنطلق كان يجب على بويقين أن يعطي هذه الفقرة عند هوميروس وزنها، وقيمتها الصحيحة، ولو فعل ذلك ما كان سوف يجد فيها لوحات كثيرة حسب اعتقاده، حيث إنه لاحظ أن هناك أزمنة مختلفة. إنها حقيقة! لأنه لم يستطع العثور في لوحة واحدة على كل ما قاله هوميروس. فالاتهام والإنكار واستعراض الشهود وصيحات الشعب المنقسم وحرص المنادين على تهدئة الضجة والصخب لسماع آراء الحكام، كل هذه الأحداث تأتي متتالية، الحدث تلو الآخر، ولا تستطيع هذه الأحداث كلها أن تصطف بجوار بعضها البعض، ولكنني أقول - من أجل أن أستخدم منطق تفكير المدرسة نفسها - إن التأثير الحركي في هذه اللوحة لم يكن "actu" أي بمعنى فاعلاً، بل كان "virtute" أي قوة كامنة قادرة على الفعل. إن أفضل طريقة مؤثرة للتعبير عن لوحة مادية بالكلمات هي أن ترتبط آخر كلمة في الصورة السابقة بالصورة التالية لها، وعليه ألا يضيق الخناق على نفسه من خلال الحواجز الفنية التي تتمثل في الكلمات التي يستفيض الشاعر في الإسهاب في المعلومات الخاصة بهذه اللوحة، فهذه المعلومات تضيع المعنى الإجمالي، ولا تستطيع أبدًا أن تخلق لوحة واحدة مستقلة.

وبالطريقة نفسها يقسّم بويقين لوحة المدينة المحتلة [٣] إلى ثلاثة أجزاء مختلفة، وكان من الممكن أن يقسمها إلى اثنى عشر جزءًا، وليس إلى ثلاثة أجزاء فقط. ويرجع السبب في ذلك إلى أنه لم يستطع أن يتتبع فكر الشاعر، بل الأكثر من ذلك أنه يطالبه بالالتزام بقواعد الوحدات في الرسم. لذلك كان من الممكن أن يجد تجاوزات كثيرة في هذه الوحدات، وكان يعتقد أن كل عنصر من العناصر الشعرية لا بد من أن يجد مثيلاً له في فراغ اللوحة المرسومة، لكن من وجهة نظري، فإن هوميروس لم يعبّر إلا بعشر لوحات فقط في الموضوع الخاص بالدرع، حيث إن كل لوحة تبدأ بعبارة "en men eteuxe (..) en de poihse, (..)en d' etiJei " en de poikille AmjigueiV (..) "هناك كان يشكّل، هناك كان يصنّع، هناك

كان يجلس، هناك كان يكوّن الأعرج (ڤولكان: المترجمة) [٤]. إذًا ليس من حقنا أن نفترض أن كل فقرة تبدأ بهذه العبارة تعتبر لوحة مستقلة، بل على العكس تمامًا؛ يجب أن ننظر إلى كل ما يربطهم جميعًا على أنه شيء واحد، ينقصه فقط التركيز في نقطة زمنية واحدة، غير تلك التي يصورها الشاعر على أنها النقطة الزمنية الحقيقية التي لا يستطيع أن يحافظ عليها أبدًا، ولو أنه حددها، فما كان باستطاعته أن يحافظ عليها طول الوقت، لو لم يجعل عنصرًا ضئيلاً ينساب من خلالها، هذا العنصر الذي لا يمكن ربطه بالحدث الحقيقي. وكان من الممكن أن يضل الشاعر الطريق، لو أنه أضاف كلمة واحدة فقط – حسبما يطلب منه لائموه – الذين لن يجدوا شيئًا ضده هنا، ولن يستطيعوا استغلال أي خطأ. ولو أنه فعل ما طلبوه منه، فما وجد المرء ذا الذوق الرفيع في كتاباته ما يثير إعجابه.

إن بوب لم يبدي إعجابه الشديد بتقسيم اللوحات عند بويڤين فحسب، بل اعتقد أنه لا بد من أن تخضع كل لوحة من هذه اللوحات المقسمة لكل القواعد المتشددة في فن الرسم التي تطبق في أيامنا هذه، من حيث إظهار التضاد بين العناصر المختلفة فيها، وتحديد منظور الرؤية، ومراعاة الوحدات الثلاث، كأنه يعرف حق المعرفة بناءً على أدلة موثوق فيها أن فن الرسم كان ما زال في المهد في زمن الحروب الطروادية، وبناءً عليه فلا بد من أن يكون هوميروس إما أنه كان يمتلك العبقرية الإلهية، التي جعلته لا يلتزم بالمعايير الفنية لهذا الزمن، أو أنه استطاع أن يستشف أن إمكانيات الرسم في ذلك العهد ما زالت محدودة، أو أن هذه الأدلة لا تستحق أن تؤخذ في الاعتبار، حيث إنها تمثل حكمًا سطحيًا وظاهريًا على الدرع المزين. ويمكن لكل شخص أن يصدق الاحتمال الذي يراه مناسبًا، ولكن لن يقتنع بوجهة النظر هذه من لديه خبرة في تاريخ الفنون، – خبرة أكبر من كتّاب التاريخ –. إن وجهة النظر التي تشير إلى أن فن الرسم في عصر هوميروس كان ما زال يخطو خطواته الأولى، لا يستطيع أحد أن يصدقها فقط لأن بلينيوس، أو أي شخص آخر ادّعى ذلك، ولكن ينبغي أن يكون الحكم مبنيًا على ما تبقى من

الأعمال الفنية من العصور القديمة، التي تشير بوضوح إلى أن فن الرسم عبر قرون عدة بعد هوميروس لم يتقدم كثيرًا، ونذكر على سبيل المثال إحدى تلك اللوحات التي رسمها بوليجنوتوس التي لا يمكن أن تنجح في الاختبار في ضوء الشروط التي يعتقد بوب أن لوحة الدرع لهوميروس يمكن أن تجتازه. لقد ترك لنا بوزونياس وصفًا مسهبًا عن اثنتين من لوحات هذا الفنان الرائد والبارع، الذي عاش بالقرب من مدينة دلفي اليونانية، (٥)، وفي حقيقة الأمر فإن الرسام لم يكن يعرف شيئًا عن تحديد منظور الرؤية لهاتين اللوحتين. إن وهذه النظرية في الفن لم يعرفها القدماء البتة. أما ما يسوقه بوب من حجج من أجل أن يبرهن على أن هوميروس كان على علم بهذا المفهوم؛ "أي منظور الرؤية المحدد"، فهو بهذا لا يبرهن على شيء سوى أنه هو نفسه لا يعرف شيئًا عن هذا المفهوم (٦). إنه يقول:

"إن هذا المفهوم لا يمكن أن يكون غريبًا عن هوميروس، لأنه يحدد الأبعاد والمسافات بين الأشياء بدقة وبشكل واضح وصريح. كما يُلاحَظ أن من يرغبون في التعرف على موقف ما مثلاً يقفون أبعد قليلاً عن الأشخاص الآخرين، وأن شجرة بلوط يجب أن توضع جانبًا، لأنه يُجهز أسفلها الطعام لمن يقومون بالحصاد. أما ما يقوله عن التل المكدس بالماشية والأكواخ والحظائر فيبدو من الوصف أنها أراضي ذات منظور رؤية كبير، وربما يكون ذلك دليلاً عامًا يمكن الاستدلال منه على كمية البشر الموجودة في اللوحة، هؤلاء الذين لم يُعرضوا بشكل تفصيلي أو بالحجم الطبيعي، مما لا يدع مجالاً للشك في أن الفنان استطاع أن يقوم بتصغير الأشخاص، مما يؤكد علمه بقاعدة منظور الرؤية في ذلك العصر."

ولكن من المسلّم به في مجال الرؤية أن الشيء الذي يظهر من على البعد لا بد من أن يكون أصغر مما لو كان قريبًا، وهذا لا يعني مطلقًا أن اللوحة رُسمت من منظور الرؤية. إن منظور الرؤية يتطلب نقطة محددة في مجال رؤية العين، ودائرة محددة للوجه، وهذا ما خلت منه اللوحات في العصور القديمة. إن المساحة الأساسية في لوحات بوليجنوتوس لم تكن أفقية، ولكنها كانت مسحوبة بشدة إلى

الخلف، بحيث يظهر الأشخاص في اللوحة، الذين يجب عليهم الوقوف وراء بعضهم البعض، فإنهم يبدون كما لو كانوا يقفون فوق بعضهم البعض، وإذا كان هذا ما يحدث بشكل عام دائمًا مع الشخصيات المختلفة داخل مجموعاتهم، كما نرى في اللوحات القديمة المجسمة، وإذا كان الأشخاص الذين يُصوّرن في الخلفية يظهرون دائمًا في مكان أعلى من الأشخاص الموجودين في الصفوف الأمامية، وينظرون في اتجاه أعلى من هؤلاء الذين يقفون أمامهم، فيمكننا إذًا أن نستخلص أنه من البديهي أن يكون ذلك ما حدث بالفعل عند هوميروس، لأنه لم يستبعد بعض الأشخاص من اللوحات إذا لم تحتم الضرورة ذلك، هؤلاء الذين كان من الممكن أن يظهروا في اللوحة نفسها بشكل أو بآخر. إن مشهد المدينة الوديعة التي يمر في شوارعها موكب العرس السعيد، كانت تُعقد في الوقت نفسه محاكمة في أحد ميادينها، وهذا لم يتطلب رسم لوحة مزدوجة؛ لأن هوميروس لم يتناول كلا المشهدين على أنهما شيء واحد، ففي الجزء العلوي تناول المدينة كلها لتكون أعلى من مستوى النظر، ليخلي المشهد في الوقت ذاته للشوارع التي تفضي إلى الميدان.

إنني أعتقدُ شخصيًا أن الناس قديمًا قد توصلوا إلى منظور الرؤية في اللوحات بطريق المصادفة من خلال رسم مشاهد عدة ومختلفة، وحتى عندما كان رسم المشاهد في أوج عظمته، لم يكن من السهل على الرسام أن يستخدم القواعد الفنية نفسها في مساحة واحدة فقط، حيث وجدت أخطاء متكررة وكثيرة ومختلفة في منظور الرؤية في لوحات العصور المتأخرة، التي من الممكن أن نتجاوز عن الأخطاء فيها، فقط إذا ارتكبها تلميذ ناشئ في هذا المجال. (٧)

ولكن سأوفر على نفسي مجهود لملمة ملاحظاتي المتناثرة، من أجل أن أجمعها في نقطة واحدة، وأمني النفس بأن أصل إلى اليقين والاقتناع من خلال "قصة الفن" الموعودة للسيد فينكل مان.(٨)

هوامش الفصل التاسع عشر

(1)--scuto ejus, in quo Amazonum proelium caelavit intumescente ambitu parmae: ejusdem concava parte Deorum et Gigantum dimicationem. Plinius lib. XXXVI. sect. 4. p. 726. Edit. Hard.

ترجمة الفقرة السابقة:

"جعل (أي فيدياس: المترجمة) درعهم مزينًا بنقوش عن المعارك بين شعوب الأمازون في الجانب الخارجي المقوس. أما في الناحية الداخلية فتوجد نقوش عن صراع الآلهة مع العمالقة والجبابرة".

(2) Iliad. S. v. 497-508.

(3) v. 509-540.

٤) الصورة الشعرية الأولى تبدأ من البيت رقم ٤٨٣، وتنتهي عند البيت رقم٤٨٩، أما الصورة الشعرية الثانية فتبدأ من البيت الشعري رقم٤٩٠ حتى ٥٠٩، والصورة الشعرية الثالثة من ٥١٠ حتى ٥٤٠، والرابعة من ٥٤١ حتى٥٤٩، والخامسة من ٥٥٠ حتى ٥٦٠، والسادسة من ٥٦١ حتى٥٧٢، والسابعة من ٥٧٣ حتى ٥٨٦، والثامنة من٥٨٧ حتى٥٨٩، والتاسعة من ٥٩٠ حتى٦٠٥، والعاشرة من ٦٠٦ حتى ٦٠٨، أما الصورة التعبيرية الثالثة فلا تحتوي على كلمة المدخل، ولكن يبدو جليًا في الصورة الشعرية الثانية التي تقول: "en de duw poihse polciV" (أي هناك أقام مدينتين: المترجمة)، وكذلك من خلال المعطيات الأخرى، أن الصورة الثالثة لا بد من أنها كانت شيئًا خاصًا ومميزًا.

(5) Phocic. cap. XXV-XXXI.

(٦) من أجل أن أوضح أن ذلك لم يتردد كثيرًا على لسان بوب، أود أن أستشهد ببداية الفقرة التي يتكلم عنها هنا (Iliad. Vol. V. Obs. p. 61) في لغتها الأصلية: "That he was no stranger to aerial perspective, appears in his expressly marking the distance of object from object: he tells us etc"، وأقول هنا إن بوب استخدم هذا المصطلح "aerial perspective" (أي منظور في الفراغ: المترجمة) بشكل خاطئ جدًا، وهذا لا علاقة له بأن الأحجام التي تظهر من على البعد تبدو أصغر، ولكن يجب أن ندرك ذلك من خلال درجة اللون التي تخف، أو تزيد، وكذلك درجة تغييرها طبقًا لحالة الفراغ المحيطة بها، أو المساحة التي نراها من خلالها. إن من استطاع أن يرتكب مثل هذا الخطأ، أثبت أنه لم يعرف عن هذا الموضوع شيئًا البتة.

(7) Betracht. ueber die Malerei S. 185.

(8) Geschrieben im Jahr 1763.

الفصل العشرون

سوف أتوجه الآن إلى مساري الطبيعي، لأنني كنتُ مثل الذي يتنزه دخل دربًا آخر غير المقرر له أن يسير فيه.

إن ما قلته عن الموضوعات التي تتناول أشياءً مجسمة، يتعلق فقط بطبيعة الحال بالأجسام والأشياء ذات العناصر الجميلة.

إن جمال الأجسام ينشأ من التأثير المتناغم والمنسجم بين الأجزاء كلها التي لا تستطيع العين رؤيتها دفعة واحدة، لأن ذلك يتطلب أن تتراص هذه الأجزاء بجوار بعضها البعض؛ حيث إن العنصر الأساسي في فن الرسم يعتمد على أن توضع الأجزاء بجوار بعضها البعض، ومن هنا نشعر بالتناغم والجمال بين الأجزاء المختلفة عندما نتأملها في الصور المرسومة، لأن الرسم دون غيره من الفنون هو القادر على أن يقتبس هذا الجمال، وأن يحاكيه.

إذا استطاع الشاعر أن يضع العناصر الفنية بجوار بعضها البعض، فإنه يمتنع نهائيًا عن وصف النواحي الجمالية فيها، لأنه يعتقد أن العناصر المتراصة فوق بعضها البعض لا يمكن أن يكون لها التأثير نفسه إذا وُضعت بجوار بعضها البعض. فعندما نرغب في رؤية هذه الأجزاء كلها دفعة واحدة، بعد أن نكون قد دققنا النظر في عناصرها الواحد تلو الآخر،- فإننا لن نجد صورة متناغمة، لأن ذلك يفوق قدرة البشر، ولا يستطيع أحد أن يتخيل الشعور الذي يجتاح المرء عندما يرى الفم والأنف والعيون، كلها مجتمعة، إذا لم يتذكر أنه قد رأى عناصر مماثلة لها، إما في الطبيعة أو في لوحات فنية أخرى.

حتى في هذه الحالة يكون هوميروس هو النموذج الأعلى لكل النماذج الأخرى. إنه يقول:" إن نيرويس كان جميلاً، ولكن أخيلليوس كان أجمل منه، أما هيلينا فكانت تحظى بالجمال الإلهي"، ولم يقحم نفسه أبدًا في وصف غير لائق ومسهب، ولم يتطرق إلى هذه العناصر الجمالية بشكل مباشر رغم أن القصيدة بأكملها كُتبت من منظور جمال هيلينا. يا ليت شاعر العصر الحديث يستطيع أن ينهل من هذه الروعة!

إن كونستانتينوس مناسيس كان يريد بالفعل أن يزين تاريخه الضحل بصورة تعبيرية عن هيلينا، ولا بد من أن أشكره على محاولته هذه، لأنني ما كنتُ سأعرف من أين سأضرب مثالاً يبرهن بوضوح على حماقة من يتَجرأ على عمل شيء آثر فيه هوميروس السلامة، وتركه من باب الحكمة. لنقرأ عنده السطور التالية [١]:

Hn h gunh perikallhV, euojruV, eucroustath,

EupareioV, euproswpoV, bovpiV, cionocrouV,

ElikoblejaroV, abra, caritwn gemon alsoV,

Leukobraciwn, trujera, kalloV antikruV, empnoun,

To proswpon kataleukon, h pareia rodocrouV,

To proswpon epicari, to blejaron wraion,

KalloV anepithdeuton, abaptiston, autocroun,

Ebapte thn leukothta rodocria purinh

WV ei tiV ton elejanta bayei lampra porjura.

Deirh makra, kataleukoV, oJen emuJourghJh

Kuknogenh thn euopton Elenhn crhmatizein--

ترجمة الأبيات الشعرية السابقة:

"ظهرت المرأة الجميلة؛ ذات اللون جميل، والحواجب جميلة.

الوجنات جميلة، والوجه جميل، والعين كبيرة، والجلد أبيض.

وتتحرك الرموش في بطء، وتفيض بالسحر الكامل، وتجلس في رشاقة.

الأذرع البيضاء ممتلئة. إنها تنبض بالجمال المتألق.

وبياض لامع في الوجه، ووجنتان مشرّبتان باللون الوردي.

وتتألق في بريق جمالها بلا تصنَع أو تكلّف.

إنها بيضاء وناعمة، ومغطاة بلون أحمر يشبه وهج الوردة،

إنها تلمع مثل سن الفيل الذي غطسه المرء في اللون الأرجواني.

القفا طويل وأبيض ورائع وجميل.

لذلك يحكي الناس عنها الأساطير.

إنها وُلدت من البجع، إنها الجميلة هيلينا."

إنني أتخيّل، كما لو كنتُ أرى أحجارًا تتدحرج من فوق جبل، سوف يقام فوق قمته صرح هائل، ولكن هذه الحجارة تتساقط من الجهة الأخرى فوق بعضها البعض. أية صورة إذًا تتولد من ذلك؟ هل هذا فيضان من الكلمات؟ كيف كانت هيئة هيلينا إذًا؟ ماذا تكون النتيجة لو يقرؤها (أي الأبيات: المترجمة) ألف شخص؟ ألن يرسم كل شخص، صورة مختلفة وخاصة به هو شخصيًا عن هيلينا؟

ولكن هذه الأبيات في حقيقة الأمر يغلب عليها الطابع السياسي لأحد الرهبان. لذلك لا يمكن أن نعتبرها قصيدة بالمعنى المقصود، إذا استمعنا إلى آريوست وهو يتغنى بحبيبته ألسينا الساحرة الفاتنة [٢]:

..Di persona era tanto ben formata,

..Quanto mai finger san pittori industri:

..Con bionda chioma, lunga e annodata,

..Oro non e, che piu risplenda, e lustri,

..Spargeasi per la guancia delicata

..Misto color di rose e di ligustri.

..Di terso avorio era la fronte lieta,

..Che lo spazio finia con giusta meta.

..Sotto due negri, e sottilissimi archi

..Son due negri occhi, anzi due chiari soli,

..Pietosi a riguardar, a mover parchi,

..Intorno a cui par ch' Amor scherzi, e voli,

..E ch' indi tutta la faretra scarchi,

..E che visibilmente i cori involi.

..Quindi il naso per mezzo il viso scende

..Che non trova l'invidia ove l'emende.

..Sotto quel sta, quasi fra due vallette,

..La bocca sparsa di natio cinabro,

..Quivi due filze son di perle elette,

..Che chiude, ed apre un bello e dolce labro;

..Quindi escon le cortesi parolette,

..Da render molle ogni cor rozzo e scabro;

..Quivi si forma quel soave riso,

..Ch' apre a sua posta in terra il paradiso.

..Bianca neve e il bel collo, c'l petto latte,

..Il collo e tondo, il petto colmo e largo;

..Due pome acerbe, e pur d'avorio fatte,

..Vengono e van, come onda al primo margo,

..Quando piacevole aura il mar combatte.

..Non potria l'altre parti veder Argo,

..Ben si puo giudicar, che corrisponde,

..A quel ch' appar di fuor, quel che s'ascondo.

..Mostran le braccia sua misura giusta,

..Et la candida man spesso si vede,

..Lunghetta alquanto, e di larghezza angusta,

..Dove ne nodo appar, ne vena eccede.

..Si vede al fin de la persona augusta

..Il breve, asciutto, e ritondetto piede.

..Gli angelici sembianti nati in cielo

..Non si ponno celar sotto alcun velo.

كما يقول ميلتون عن قصيدة بعنوان:"Pandaemonium":

> "إن البعض يمتدحون العمل، في حين أن آخرين يمتدحون صاحب العمل، وهذا يبرهن على أن مدح العمل لا يعني على طول الخط مدح صاحبه، وكذلك العمل الفني يمكن أن ينال استحسانًا وشهرة من دون أن يلعب دورًا في شهرة صاحبه، ومن ناحية أخرى يمكن أن يحظى عمل واحد لفنان ما بإعجابنا، حتى إن كان مجمل أعماله لا ينال منا هذا الإعجاب. وهذا العمل بالذات (يقصد القصيدة المشار إليها: المترجمة) لا يمكن أن ننساه أبدًا، لأن الكثير من الأقلام تناولته، تارة بالمدح وتارة أخرى بالذم، هذه الآراء المتناقضة التي يمكن مقارنتها بعضها ببعض، على سبيل المثال أن دولشي في أحاديثه عن فن الرسم يجعل أريتينو يشيد بقصيدة آريوست إشادة عظيمة."(٣)

لكنني سوف أستشهد بها كمثال على أنها صورة تعبيرية، خالية تمامًا من الصور الجمالية، ونحن الاثنين على حق. إن دولشي يمتدح هنا الخبرة التي أبرز بها الشاعر النواحي الجمالية في أشخاصه، ولكنني أهتم بالتأثير الذي يحول هذه الخبرة إلى كلمات تستثير خيالي. إن دولشي يستنتج أن الخبرة تثبت أن الشعراء البارعين ليسوا أقل مهارة من الرسامين البارعين، أما أنا فأستخلص أن ما يستطيع الرسامون التعبير عنه بالخطوط والألوان لا تستطيع الكلمات أن تعبر عنه إلا بشكل سيء للغاية. وينصح دولشي جميع الرسامين بإقتداء التصوير الشعري لآريوست كأفضل نموذج للتعبير عن امرأة جميلة. أما أنا فأنبّه جميع الشعراء محذرًا من أن ما أخفق فيه آريوست ينبغي علينا ألا نحاكيه بشكل أسوأ. فعندما يقول آريوست:

..Di persona era tanto ben formata

..Quanto mai finger san pittori industri,

فهذا يعني أنه ربما على معرفة تامة بالتقاسيم المتناسبة للجسم، تمامًا مثل الفنانون المهرة الذين كانوا يدرسونها كما هي في الطبيعة، ويتعلمونها أيضًا من خلال الأعمال الفنية في عصور الأنتيكة. فعندما يكتب آريوست الكلمات الآتية [٤]:

..Spargeasi per la guancia delicata

..Misto color di rose e di ligustri,

ربما كان يرغب في أن يبرهن على أنه يستطيع أن يبدع صورًا تعبيرية أفضل من كل اللوحات التي رسمها أمهر الرسامين لتيتسيان بالألوان [٥]، ويمكن أن نستخلص من ذلك أيضًا أنه يقارن شعر ألسينا بالذهب، ولا يصف شعرها بأنه ذهبي اللون، وهذا أيضًا يجعلنا نستنتج أنه كان يستنكر استخدام الذهب الحقيقي في تلوين الشعر [٦]، ونجد أن الأنف يميل إلى أسفل هكذا:

..Quindi il naso per mezzo il viso scende,

إنه منظر للقطاع الجانبي للوجه عند اليونانيين القدماء، ويدل ذلك على أن الرومان اقتبسوا هذا الأنف من الرسامين اليونانيين [٧]، ولكن كيف تسعفنا الحكمة والفطنة، نحن القراء، إذا تأملنا امرأة جميلة، وشعرنا تجاهها بالفوران الهادئ في دمائنا الذي يباغتنا كلما رأينا شيئًا جميلاً؟ إذا كان الشاعر يعرف الأوضاع التي تنبثق منها هيئة جميلة، فهل يمكننا نحن أيضًا أن نعرف كيف يحدث ذلك؟ وإذا كنا نعرف بالفعل، فهل يبرزها لنا الشاعر، من أجل رؤيتها بشكل أفضل؟ أو أنه ربما يخفف عنا عناء التعب في أن نتذكر هذا الجمال بشكل حيوي ومجسم وواضح؟ دعونا نرى الجبين الذي يلتصق به الجهاز السمعي:

..la fronte,

..Che lo spazio finia con giusta meta;

..eine Nase,

..Che non trova l'invidia, ove l'emende;

..eine Hand,

..Lunghetta alquanto, e di larghezza angusta:

ترجمة الأبيات السابقة:

"الجبين يلتصق به الجهاز السمعي(أي الأذنان: المترجمة).

وأنف لا تستطيع الغيرة أن تجد فيها شيئًا معيبًا،

والأيدي طويلة وممشوقة."

ما الصورة إذًا التي تنشأ لدينا من خلال هذه العبارات العامة؟ فمعلم الرسم الذي يرغب في أن يلفت انتباه تلاميذه إلى الجمال من خلال نموذج أكاديمي، يجب عليه أن يستنطق هذه العبارات بشيء آخر أكثر دقة، لأن نظرة واحدة إلى هذا النموذج تكفي لأن تجعلهم يرون الجهاز السمعي حول الجبين المنبسط، ويرون أيضًا أجمل نموذج للأنف، ويلاحظون أيضًا رشاقة اليد العريضة الرقيقة اللطيفة، أما عند الشاعر فأنا لا أرى شيئًا، بل أشعر بالاستياء على المجهود الضائع، الذي بذلته من أجل أن أرى شيئًا مفيدًا.

وكان فرجيل محظوظًا، عندما قلد هوميروس في هذه النقطة بالذات، حيث إنه يقدم ديدو على أنها لم تكن شيئًا آخر سوى ديدو نفسها التي يقول عنها:"pulcherrima" (أي التي تشبه زهرة الأويفوربيا: المترجمة)، في حين أنه وصف فيها أشياءً أخرى بإسهاب، وبالغ في وصفه، وهذا يدل على أنه كان يزيد من تبهرجها، ليبرز زينتها في موكبها الفخم:

..Tandem progreditur---

..Sidoniam picto chlamydem circumdata limbo:

..Cui pharetra ex auro, crines nodantur in aurum,

..Aurea purpuream subnectit fibula vestem (8).

ترجمة الأبيات الشعرية السابقة:

"أخيرًا تدخل ----

في ثوب من مدينة صيدون، الثوب المطرز بألوان كثيرة،

وجعبتها من الذهب، وخصلات شعرها مجدولة بالذهب،

وثوبها الأرجواني مربوط بمشبك من الذهب."

فإذا استشهدنا بقول الفنان العجوز لتلميذه، عندما صوّر هيلينا في زينة وتبهرج، نجده يقول:

"لأنك لم تستطع رسمها جمالها،

فهذا يعني أنك أحسنت رسمها."

فكان من الممكن أن يعلق فرجيل على ذلك قائلاً:

"ليس العيب فيّ، لأنني لم أستطع أن أبرز جمالها، ولكن يجب أن ينصبّ اللوم على عجزي في الأداء الفني. أما مدحي لذاتي فيتلخص في أنني لم أخرج بعيدًا عن هذه الحدود."

ولا يجوز هنا أن أنسى قصيدتين لأناكريون، حيث تغنى في الأولى بجمال فتاته، وفي الثانية بجمال باتيل، الراقص المفضل لديه.[٩] إن المدخل الذي يبدأ به كان جيدًا، حيث إنه تخيّل أنه يقف أمام رسام، ويقول له ارسم لي الشعر هكذا،

والجبهة هكذا، والعين هكذا، والفم هكذا، والرقبة هكذا، والصدر هكذا، والخصر هكذا، واليدين هكذا! إن ما يستطيع الفنان صنعه بشكل جزئي، يستطيع الشاعر أيضًا أن يصفه لنا في خطوات، الواحدة تلو الأخرى، حتى إن لم يكن في نيته أن يجعلنا نتعرف من فم الرسام مباشرة على جمال الحبيبة، لأنه يشعر بعدم قدرته على التعبير بالكلمات، لذلك فهو يستعين بأدوات التعبير الفنية في الرسم بشكل مبالغ فيه، لدرجة أن القصيدة بأكملها تحولت إلى قصيدة مدح في فن الرسم، أكثر من كونها قصيدة في مدح الحبيبة. إنه لا يرى صورة الحبيبة، بل يعتقد أنه يرى الحبيبة شخصيًا، التي سوف تنطق، فيخاطب الصورة قائلاً:

Apecei- blepw gar authn.

Taca, khre, kai lalhseiV.

ترجمة الأبيات الشعرية السابقة:

" هذا يكفي! إنها تقف أمامي،

وعما قريب سوف تنطقين أنت أيضًا أيتها الصورة!"

وحتى عندما يتغنى بجمال الراقص باتيل، فإن مدح الصبي يمتزج بمدح الفن والفنان بدرجة تثير الشكوك حول ما إذا كان آناكريون يقصد في هذه القصيدة مدح الصبي أم الفن، وتنتابنا الحيرة، تري على شرف من كُتبت هذه القصيدة؟ إنه يجمع الأجزاء الرائعة من لوحات كثيرة التي من خلالها تتحدد الصفات المميزة للجمال الرائع، فيأخذ الرقبة من أدونيس، والصدر واليدين من ميركور، والخصر من بولوكس، والبطن من باكوس، إلى أن يرى باتيل قد تحوّل بالكامل إلى تمثال أبوللو من وجهة نظر الفنان:

..Meta de proswpon estw,

..Ton AdwnidoV parelJwn,

..ElejantinoV trachloV-

..Metamazion de poiei

..DidumaV te ceiraV Ermou,

..PoludeukeoV de mhrouV,

..Dionusihn de nhdun--

..Ton Apollwna de touton

..KaJelwn, poiei BaJullon.

ترجمة الأبيات الشعرية السابقة:

"اجعل في أسفل ذقنه رقة ورشاقة،

لا تحظى بها رقبة أدونيس

المصنوعة من سن الفيل.

وأعطه الصدر واليدين

من ابن مايا الجميل.

وامنحه أفخاذ بولي دويكيس،

أما البطن والخصر فمن باكوس---،

وكلّف فيبوس بأن ينشئ لي من كل هذا

باتيل خاصًا بي أنا وحدي."

لذلك لا يجد لوقيانوس تصورًا أو مصطلحًا آخر عن جمال بانتيا، سوى أن يشير إلى جمال الأنوثة كما رسمها الفنانون القدماء.[١٠] هل هذا يعني، أن اللغة في حد ذاتها ليست لها قوة التعبير الخاصة بها، وأن الـــشعر يتلعـــثم ويـــتلجلج، وأن البلاغة أصيبت بالخرس والسكوت، إذا لم تسعفها اللوحات الفنية؟

هوامش الفصل العشرين

(1) Constantinus Manasses Compend. Chron. p. 20. Edit. Venet.

إن السيدة داسير كانت سعيدة للغاية بهذا البورتريه الذي رسمه مناسيس لهيلينا شعرًا، عدا الإطناب الذي ورد فيه، والتي تعلق عليه هكذا:

De Helenae pulchritudine omnium optime Constantinus Manasses, nisi in eo tautologiam reprehendas. (Ad Dictyn Cretensem lib. I. cap. 3. p. 5.)

ترجمة الفقرة السابقة:

"إن كونستانتينوس مناسيس هو أفضل من تغنى بجمال هيلينا، إذا
غضضنا الطرف عن الإطناب والتكرار الكثير."

إنها (أي السيدة داسير: المترجمة) تطبّق ما جاء عند ميتسيرياك في تعليق له بعنوان: (Comment sur les epitres d'Ovide T. II. p. 361)، على الوصف الذي تغني به كل من فريجيوس، وسيدرينيوس في جمال هيلينا. في البداية يظهر عنصر يبدو غريبًا للغاية، حيث إن داريس فريجيوس يقول:"notam inter duo supercilia habentem" (أي أنه توجد شامة بين حاجبي هيلينا: المترجمة). أليس هذا منظرًا قبيحًا؟ كنتُ أود أن تدلي هذه الفرنسية (يقصد داسير: المترجمة) برأيها في هذا السياق، وأعتقدُ أن كلمة "nota" جاءت بشكل مغلوط هنا، وأعتقدُ أيضًا أن داريس كان يقصد كلمة "mesojruon" التي تعني عند كل من اليونانيين والإيطاليين "glabella" وكان يرغب في يقول إن حاجبي هيلينا لم يكونا متصلين بعضها ببعض،

بل كان يوجد بينهما فاصل. إن القدماء اختلفوا فيما بينهم في هذه النقطة بالذات، فـالبعض مـنهم كان يستحسن هذا الفاصل، والبعض الآخر لم يعجبه البتة، انظر: (Junius de pictura vet. lib. III. cap. 9. p. 245.). إما آناكريون فكان يفضل الحل الوسط، وهو ألا يكون حاجبـا حبيبتـه منفصلين بشكل ملحوظ، ولا متصلين تمامًا، ولا يكونا متشابكين بكثافة، لأنه كلّف الرسام بأن يفعل ذلك عندما يرسم لها بورتريه، وطلب منه أن يتداخل الحاجبان بنعومة فـي بعـضهما الـبعض، انظر: (Od. 28.):

..To mesojruon de mh moi

..Diakopte, mhte misge.

..Ecetw d' opwV ekeinh

..To lelhJotwV sunojrun

..Blejarwn itun kelainhn.

وحتى لو لم نقرأ ما قاله كل من باوف وهنري شتيفانو في هذا الصدد، فلا يمكـن للعقـل السليم أن يخطئ فهم ذلك:

..Supercilii nigrantes

..Discrimina nec arcus,

..Confundito nec illos:

..Sed junge sic ut anceps

..Divortium relinquas,

..Quale esse cernis ipsi.

ترجمة الأبيات الشعرية السابقة:

"لا تجعل الحاجبين منفصلين عن بعضهما، ولا متصلين بكثافة/،

بل اجعلهما متداخلين في بعضهما البعض في رشاقة، تتماثل مع رشاقتها/،

واجعل الرموش الداكنة مقوسة وبارزة./"

فإذا استطعتُ أن أصل إلى المعنى الذي يقصده داريس، فهذا يجعلني أتساءل تـرى مـا الكلمة التي يمكن أن نقرأها هنا غير كلمة "notam"؟ ربما كلمة "moram"؟ من المؤكد أن كلمة "mora" لا تحدد بمفردها استمرار الزمن، بمعنى أن شيئًا يحدث بشكل مستمر، ولكنها تدل علـى وجود عائق يحول دون الوصول من مكان إلى آخر كما يتضح من المثال الآتي:

Ego inquieta montium jaceam mora.

هذا ما يتمناه هيركوليس الثائر عند الفيلسوف سينيكا (v. 1215) وهذه هي الفقـرة التـي يوضحها جرونوفيوس قائلاً:

Optat se medium jacere inter duas Symplegades, illarum velut moram, impedimentum. obicem: qui eas moretur. vetet aut satis arcte conjungi, aut rursus distrahi.

ترجمة الفقرة السابقة:

"كان يتمنى (أي هيركوليس: المترجمة) أن يتمدد بـين صـخور السيمبليجاد حيث يصبح عائقًا بينها، ومزلاجًا أيضًا، وبذلك يمنعها من أن تتحد أو أن تنفصل عن بعضها البعض."

وهاتان الكلمتان "lacertorum morae" لهما نفس معنى كلمة"juncturae" (أي أنهما أداة ربط: المترجمة) انظر:(Schroederus ad v. 762 Thyest)

(2) Orlando Furioso, Canto VII. St. 11-15.

"إن بنية أجزاء جسمها كانت فاتنة وجذابة للغاية، أكثر مما يستطيع الفنان أن يعبّر عنها بالرسم، ولا يوجد أي نوع من أنواع الذهب الذي لا يفقد بريقه ولمعانه أمام شعرها الطويل الأشقر المجدول، وتنتشر فوق وجنتيها ألوان الورود المختلطة بزهر البنفسج. أما جبهتها المنبسطة الصافية فهي من سن الفيل الأملس الناعم، ويلتصق بها الجهاز السمعي (أي الأذنان: المترجمة). وتشع بالبريق عينان سوداوان أسفل الحاجبين الأسودين الرقيقين، أو لنقل بالأحرى أنهما شمسان مضيئتان تنظران حولهما في سحر خلاب، وتستديران في بطء، ويبدو أن آمور (إله الحب: المترجمة) يلعب، ويطير من حولها، ويبدو أيضًا كما لو أنه يفرغ جعبته من هناك، ويبدأ في تصويب السهام، فيسرق القلوب بشكل ملحوظ. أما الأنف فتستقر في وسط الوجه، ولا تستطيع الغيرة أن تجد أي شيء معيبًا فيها، ويظهر الفم أسفلها الذي يشبه واديين صغيرين، يغطيهما اللون الأحمر البرتقالي، وبداخله صفان من حبات اللؤلؤ المنتقاة، وشفتان رقيقتان تُفتح ثم تُغلق، وتخرج من بينهما الكلمات الساحرة التي تذيب كل قلب غليظ وقاس، وهنا ترتسم البسمة الحلوة اللطيفة التي تفتح لها جنة على الأرض أبوابها. أما الرقبة الجميلة فهي ثلج ناصع البياض. أما الصدر فهو لبن يحيط بالرقبة، والصدر ممتلئ وعريض، وهو عبارة عن كرتين رقيقتين مصنوعتين من سن الفيل، وتتنهدان ارتفاعًا وهبوطًا مثل الأمواج الموجودة على الحافة الخارجية للشاطئ، عندما يداعب النسيم العليل البحر. (أما الأجزاء الأخرى فربما لم يتمكن آرجوس من رؤيتها، ولكن كان من السهل عليه أن يستنتج أن الأجزاء المختفية، لا بد من أن تتطابق مع الأجزاء الظاهرة للعين). إن الأيدي تظهر في طول مناسب، أما كف

اليد فيبدو رشيقًا ورفيعًا، ولا يظهر أي عرق على الـــسطح الأملـــس.
وأسفل هذا المخلوق البديع يرى المرء القدم الصـغيرة المستديرة الجافة
(يقصد غير المبتلة: المترجمة). إن ملامح الوجه الإنجليزية التي يبدعها
الخالق لا يمكن لأي حجاب أن يخفيها"

هذه هي ترجمة لكلام السيد ماين هارد في كتاب له بعنوان:"عن أفضل الشعراء الإيطاليين وأعمالهم": (Dicht.B.II. S. 228.)

{3. (Dialogo della pittura, intitolato l'Aretino, Firenze 1735. p. 178.) Se vogliono i pittori senza fatica trovare un perfetto esempio di bella donna, leggano quelle stanze dell' Ariosto, nelle quali egli discrive mirabilmente le bellezze della fata Alcina: e vedranno parimente, quanto i buoni poeti siano ancora essi pittori.--}

ترجمة الفقرة السابقة:

"يستطيع الرسامون أن يجدوا من دون عناء أروع وصف فـــي
جمال المرأة، الذي يعد بمثابة النموذج الأمثل إذا اطلعوا على قـــصائد
آريوست، التي يصف فيها روعة وجمال الحوريـــة ألـــسينا، وســـوف
يدركون على الفور، كيف أن الشعراء البارعين هم في الوقـــت ذاتـــه
رسامون على درجة عالية من المهارة والإتقان."

{4. (Ibid.) Ecco, che, quanto alla proportione, l'ingeniosissimo Ariosto assegna la migliore, che sappiano formar le mani de' piu eccellenti pittori, usando questa voce industri, per dinotar la diligenza, die conviene al buono artefice.}

ترجمة الفقرة السابقة:

"إن العبقري آريوست توصل إلى أفضل النسب والمقاييس، حيث إنه صور اليدين تمامًا مثلما يرسمهما أفضل الرسامين، واستخدم كلمة "تاريخ الفن" من أجل أن يبرز الاجتهاد والمهارة اللتان ينبغي على أي فنان جيد أن يمتلكها."

(5) (Ibid. p. 182.) Qui l'Ariosto colorisce, e in questo suo colorire dimostra essere un Tiziano.}

ترجمة الفقرة السابقة:

"هنا يستخدم آريوست الألوان، ويبرهن على أنه يتساوى مع تيتسيان."

{6. (Ibid. p. 180.) Poteva l'Ariosto nella guisa, che ha detto chioma bionda, dir chioma d'oro: ma gli parve forse, che avrebbe avuto troppo del poetico. Da che si puo ritrar, che'l pittore dee imitar l'oro, e non metterlo (come fanno i miniatori) nelle sue pitture, in modo, che si possa dire, que' capelli non sono d'oro, ma par che risplendano, come l'oro.

ترجمة الفقرة السابقة:

'كان آريوست قادرًا على أن يعبّر بالشعر الذهبي بدلاً من الشعر الأشقر، ولكنه ربما أحس أنها صورة مجازية مبالغ فيها بدرجة كبيرة، وهذا يجعلنا نستخلص أن الرسام كان يستخدم اللون الذهبي،

ولكن ليس كما يستخدمه رسام التماثيل الصغيرة الـــذي يـــوزع اللـــون
الذهبي على الصورة كلها أو التمثال كله، لدرجة أنه يمكننا القـــول إن
هذا الشعر ليس من الذهب، ولكنه يبرق مثل الذهب."

إن دولشي يضرب لنا مثالاً عن أتينيوس غريبًا للغاية، لذلك سوف أتناوله بالتفصيل فـــي فقرة لاحقة.

{7. (Ibid. p. 182.) Il naso, che discende giu, avendo peraventura la considerazione a quelle forme de' nasi, che si veggono ne' ritratti delle belle Romane antiche.}

ترجمة الفقرة السابقة:

"إن من يتأمل الأنف الذي ينحدر إلى أسفل، يجد أنه يشبه الأنـــف
الموجود في صور النساء في العصور الرومانية القديمة تمامًا."

{8. Aeneid. IV. v. 136.}

{9. Od. XXVIII. XXIX.}

{10. EikoneV 3. T. II. p. 461

الفصل الواحد والعشرون

هل يفقد الشعر كثيرًا، إذا أُخذت منه كل الصور التي تصف جمال الجسم؟ ترى من يرغب في أن يأخذها منه؟ وماذا إذا أُغلق أمامه الباب الوحيد، الذي يمكن من خلاله أن يتوصل إلى مثل هذه الصور، إذا تواصل مع الفن، الذي يعتبر بمثابة الأخ الشقيق، أليس هذا أفضل من أن يتخبط، ويهيم على وجهه في قلق وخوف، من دون أن يصل إلى الهدف نفسه أبدًا، لو التقيا معًا: فهل تُغلق أمامه كل الطرق الأخرى، حتى التي يتسامح معه فيها الفن؟

إن هوميروس الذي كان يتجنب نهائيًا وصف الأجسام الجميلة قطعة فقطعة، لا نعرف منه أبدًا أن ذراعي هيلينا كانتا بيضاء اللون [١]، أو أن شعرها كان جميلاً [٢] ومع ذلك فإنه يعرف جيدًا، كيف يعبر عن جمالها، وأن يصور لنا مفهومه الخاص عن الجمال، بحيث إنه تفوق على كل ما يستطيع الفن أن يقدمه. إننا نتذكر تلك الفقرة، التي تدخل فيها هيلينا اجتماع مجلس الشيوخ في طروادة، فعندما رآها الشيوخ الوقورون، حدّث كل واحد فيهم من يجاوره قائلاً [٣]:

Ou nemesiV, TrvaV kai euknhmidaV AcaiouV,

Toihd' amji gunaiki polun cronon algea pascein-

AinvV aJanathsi JehV eiV vpa eoiken.

ترجمة الأبيات الشعرية السابقة:

"لا تلوموا الطرواديين، ولا الآخيليين،

الذين صمدوا طويلاً، وتحملوا كل هذا العذاب، من أجل امرأة مثل هذه،

إنها إحدى الإلهات الخالدات، إن هيئتها تدل على ذلك!"

أى شيء آخر يمكن أن يجسد لنا صورة حية نابضة عن الجمال، أكثر من مدة زمن الحرب الطويلة والرهيبة، التي كلفت الطرفين إسالة الدماء والدموع الغزيرة؟

فعندما لا يستطيع هوميروس أن يصف لنا العناصر المكونة للجمال، فإنه يجعلنا ندركها من خلال التأثير الناتج عنها، وهنا أقول: أيها الشعراء عبّروا لنا عن الإعجاب، وعن العطف وعن المحبة وعن الميل وعن الحب وعن الافتتان وعن التلذذ! جسدوا لنا هذه المشاعر كلها التي يثيرها فينا الجمال، وهذا يعني أنكم صورتم الجمال نفسه. فمن ذا الذي يمكن أن يجتاحه شعور بالاشمئزاز، عندما ينظر إلى تمثال صابفو في اللحظة التي تفقد صوابها فيها، ومن ذا الذي لا يشعر أنه يرى تمثالاً ينطق بالكمال، إذا بدأ يتعاطف بكل جوارحه وعواطفه مع الإحساس الذي يتفجر من هذه المرأة؟ إن ذلك لم يحدث فقط، لأن أوفيد وصف لنا أجزاء جسم هذه المرأةَ اللسبية قطعة فقطعة، هكذا:

Quos humeros, quales vidi tetigique lacertos!

Forma papillarum quam fuit apta premi!

Quam castigato planus sub pectore venter!

Quantum et quale latus! quam juvenile femur!

ترجمة الأبيات الشعرية السابقة:

"أية أكتاف رأيتُ، ولمستُ، وماذا عن الذراعين!

وماذا عن الثديين المشدودين الملفوفين في روعة وبراعة!

وماذا عن بقية الجسم الممشوق تحت الصدر!

وماذا عن الخصر! وعن السيقان القوية، متينة البنية، التي تتمتع بالشباب".

إنه لا يفعل ذلك بنظرة شهوانية، بل يثير فينا الشوق والحنين، الذي يجعلنا نعتقد أننا نستمتع باللحظة وبالنظرة نفسها، مثله تمامًا.

وهناك مسلك آخر يمكن للوصف الشعري أن يسلكه، إذا أراد أن يلحق بالفن المصور في وصف الأجسام الجميلة، ويحدث ذلك عندما يحول الشاعر الجمال إلى فتنة، وإغراء، لأن الإغراء ما هو إلا جمال متحرك، ولذلك فإنه يكون بالنسبة إلى الرسام أصعب منه مقارنة بالشاعر، لأن الرسام يستطيع فقط أن يجعلنا نخمن هذه الحركات الصادرة عن أشخاص، هم في حقيقة الأمر تماثيل جامدة لا حراك فيها، وبالتالي فإن الفتنة عنده سوف تؤدي إلى تقلص عضلات الوجه. أما في التصوير الشعري فتبقى الفتنة هي الفتنة، لا يحدث فيها أي تحويل أو تغيير، ويبقى هذا الجمال مستمرًا، لدرجة أننا نتمنى أن نراه دائمًا، لأنه يداعب خيالنا، ثم يغيب ثم يباغتنا من جديد، وهكذا تتكرر هذه العملية بشكل ستمر، لأننا نستطيع أن نتذكر حركة ما في سهولة وحيوية أكثر من أن نتذكر شكلاً ما، أو لونًا ما: لذلك ففي هذا الصدد يكون للفتنة تأثير علينا أقوى من الجمال نفسه. إن كل ما يعجبنا، ويحرك فينا العواطف والأشجان في الصورة الشعرية التي وُصفت بها ألسينا ليس شيئًا آخر سوى الفتنة. إن الانطباع الذي تحدثه عيناها - كما يتضح من البيت الآتي- لا يأتي فقط من كونهما سوداوين، أو أنهما مليأتين بالشغف والولع:

..Pietosi a riguardar, a mover parchi,

ولكن لأنهما تنظران حولهما في سحر وروعة، وتتحولان ببطء، لدرجة أن آمور يرفرف حولهما، ويقذف من تأثيرهما عليه كل السهام التي في جعبته. أما فمها فيشع بالبهجة والسرور، ليس لأنه يظهر صفان من اللؤلؤ المختار بعناية من بين الشفتين المكسوّتين باللون الأحمر البرتقالي، ولكن لأن ابتسامة حلوة ترتسم عليهما التي تفتح لها جنة على الأرض أبوابها، وأيضًا لأن هذا الفم تخرج منه النغمات التي تذيب كل قلب خشن وغليظ، أما صدرها فيجذبنا بشكل أقل، لأننا نحاول بصعوبة أن نتخيل اللبن الممزوج بالتفاح المصنوع من سن الفيل الذي يجسد نموذجًا لامرأة لطيفة وناصعة البياض، لذلك يكون التخيل أكثر تأثيرًا من رؤية هذا الصدر بالفعل، وهو يعلو ويهبط، كالأمواج في أحد الأطراف الخارجية للشاطئ عندما يداعب النسيم المنعش أمواج البحر:

Due pome acerbe, e pur d'avorio fatte,

Vengono e van, come onda al primo margo,

Quando piacevole aura il mar combatte.

إنني على يقين من أن هذه العناصر التي توحي بالفتنة يمكن جمعهـا فـي قصيدة أو قصيدتين التي يمكن أن تثير عواطفنا بشكل أكبر من القصائد الخمـس، التي حاول آريوست تجميعها من أماكن متفرقة، ليعبّر بهذه الملامح البـاردة عـن هيئة جميلة.

حتى آناكريون فضّل ابتداع وسيلة معيبة وغير مستساغة، عندما طلب مـن الرسام عدم التصرف بحكمة وعدم التريث، بدلاً من أن يطلب منه أن يضفي على صورة فتاته معاني الفتنة والإغراء:

. Trujerou d' esw geneiou,

Peri lugdinw trachlw

CariteV petointo pasai.

ترجمة الأبيات الشعرية السابقة:

"في منتصف الذقن الناعم،

وحول المرمر الموجود في الرقبة،

تسبح كل إلهات الفتنة والإغراء مجتمعين."

إن آناكريون يطلب من الرسام أن يجعل كل أنواع الفتنـة ترفـرف حـول المرمر الموجود في الرقبة! كيف؟ هل يتم ذلك طبقًا لما تدل عليه هـذه الكلمـات بالمعنى الدقيق؟ إنه (أي الرسام: المترجمة) غير قادر على أن ينفذ ما يُطلب منـه

حرفيًا، ولكنه بدلاً من ذلك يجعل آمور - إله الحب - هو الذي يشكّل هذا الجمال، الذي ينشأ من تأثير الضغط بأصـــابعه: "Amoris digitulo impressum"، لأن كلمة "esw" تدل على الفجوة الموجودة في الذقن (أي طابع الحسن: المترجمة) - إنه كان يستطيع أن يبرز الذقن الجميل الرائع في أثناء تغطيته بـــاللحم، ولكنـــه لا يستطيع أن يفعل أكثر من ذلك، لأن تمايل الرقبـــة الجميلـــة الرائعـــة أو تحريـــك العضلات سوف يؤثران في هذه الحفرة (طابع الحسن)، فإمـــا أن تختفـــي، أو أن تظهر بكل وضوح، فهذا أقصى ما يمكن أن يصوّره، أي أنه يصور الفتنة في أعلى درجاتها، ولكن هذا كله يصبح فوق طاقته وقدرته، أما الشاعر فيـــستخدم أدواتـــه الشعرية ليصور أقصى المعاني، فنراها جمالاً مجسدًا، يجسده لنا بـــشكل معنـــوي مجرد، الذي يستطيع الرسام من خلاله أن يبحث عن صيغة يعبّر بها عـــن فنـــه. وسوف أضرب مثالاً جديدًا على الملاحظة التي قلتها آنفًا، وهي أن الشاعر عندما يتناول أعمالاً فنية، فليس من الضروري أن يلتزم بتطبيق القواعـــد الفنيـــة التـــي تستخدم في الرسم.

هوامش الفصل الواحد والعشرين

(1) Iliad. G. v. 121.

(2) Ibid. v. 329.

(3) Ibid. v. 156-158.

الفصل الثاني والعشرون

لقد رسم سيوكسيس لوحة لهيلينا، وجعل قلوب الشيوخ الشغوفين المفتونين تتعلق بها بشدة - كما جاء في سطور هوميروس الشهيرة-، وعبّروا بوضوح عن ولعهم، ومكنون قلوبهم، وهذا يبرهن على أنه لم يحدث تنافس بين الشعر وفن الرسم أبدًا. لذلك نجد أنه من الضروري أن نؤكد هنا أن علامات التفوق كانت دائمًا مختلفة، ولكن في النهاية يستحق كل منهما المدح والتتويج.

فكما يستطيع الشاعر الحكيم أن يجعلنا نشعر بالجمال، ولا يصف لنا تفاصيله جزءًا جزءًا، بل يبين تأثيره فقط، فإن الرسام الحكيم يستطيع أن يفعل ذلك أيضًا، ولا يقلل من شأنه أبدًا أن يرينا الجمال في كل جزء من أجزائه المختلفة، ولكن من غير اللائق أن يبحث عن مخرج في فنون أخرى يستعين بها للوصول إلى التعبير الذي يرجوه في فنه. إن لوحته (أي سيوكسيس: المترجمة) كانت لا تحتوي إلا على شخصية واحدة، هي هيلينا التي تقف عارية: إنها هيلينا في أغلب الظن التي كان يرسمها بالقرب من مدينة كروتونا (١).

فلنقارن هنا اللوحة التي يعتقد كايلوس أن الفنان في العصر الحديث استقاها من سطور هوميروس:

" تظهر هيلينا بغطاء أبيض للرأس وسط مجموعات من الشيوخ ذوي الأعمار المتقدمة، وكان برياموس موجودًا بينهم، وتبدو عليه دلائل السمو الملكي."

فكل ما كان يسعى إليه الفنان، هو أن يجعلنا نشعر بانتصار الجمال في هذه النظرات الشهوانية المولعة بشكل خاص، وأن يبرز نظرات الدهشة التي بدت على وجوه هؤلاء الشيوخ، الذين ذهبت عنهم حمية الشباب وفورانه، في مشهد يدور أمام إحدى بوابات المدينة، وكان من الممكن أن يتشتت التركيز في موضوع اللوحة، لو أنه ترك فراغًا لتملأه السماء، أو ليقام عليه أحد الأبنية العالية في المدينة، فكان ذلك سوف يؤدي إلى ضياع التأثير الكلي للموضوع.

ولو تخيلنا أن أحد الفنانين المعاصرين رسم هذه اللوحة، ووضعنا اللوحتين (أي لوحة سيوكسيس، ولوحة الآخر) بجوار بعضهما البعض، فأي اللوحتين يا ترى سوف تعبّر عن انتصار الجمال الحقيقي؟ هل هي التي أرى فيها الجمال الحقيقي فعلاً أم الأخرى، حيث أستطيع أن أستنتجه من تقلص وجوه ذي اللحى الرمادية المتأثرين للغاية؟ "Turpe senilis amor" (أي أنه من العار والهوان أن تظهر علامات الشهوة والولع على وجوه الشيوخ: المترجمة). إن هذه النظرة الشهوانية جعلت الوجه الوقور يبدو مضحكًا، خاصة إذا ظهرت هذه النظرة الشهوانية الولعة على وجه أحد الشيوخ الوقورين، التي لا تظهر إلا في ريعان الشباب، فهذا تصرف مقزز ومثير للغثيان، ولكن لا يستطيع أحد أن يلوم الشيوخ عند هوميروس علي هذا التصرف، لأن هذه الإثارة التي يشعرون بها تعتبر شرارة لحظية تقتلها حكمتهم في غمدها، ولا يحدث ذلك من باب إظهار الشهوة فقط، بل من أجل التعبير عن احترامهم وتقديرهم لهيلينا، ومع ذلك فهم لا يسمحون لأنفسهم أن يلحقهم العار، صحيح أنهم يعبّرون عن أحاسيسهم، ويصرحون في الوقت ذاته قائلين:

Alla kai vV, toih per eous', en nhusi neesJw,

Mhd' hmin tekeessi t' opissw phma lipoito

ترجمة الأبيات الشعرية السابقة:

"حتى إن كانت في هذه الهيئة، فلترجع بالسفن إلى وطنها،

قبل أن تجلب لنا ولأبنائنا، من الآن فصاعدًا،

الحزن والألم والحسرة."

فلو لم يتخذوا هذا القرار، لكانوا شيوخًا متصابين، كما يظهرون في لوحة كايلوس. وإلى أين تتجه أنظارهم الشهوانية المولعة؟ إلى شخصية مكممة ملثمة ترتدي قناعًا. هل هذه هي هيلينا؟ من غير المنطقي، ومن غير المفهوم أن يجعلها كايلوس ترتدي حجابًا، ولكن عندما يفعل هوميروس ذلك فإنه يعبّر عنه بالآتي فقط:

Autika d' argennhsi kaluyamenh oJonhsin

Wrmat' ek Jalamoio--

ترجمة الأبيات الشعرية السابقة:

"وفي سرعة خاطفة تختفي داخل غطاء من قماش اللينوه الفضي،

وتطير من حجرتها إلى الخارج."

ولكنها لم تضع الغطاء على وجهها، إلا من أجل أن تسير به في الشارع فقط، حتى عندما يظهر الشيوخ إعجابهم بها، قبل أن تخلع الغطاء، وقبل أن تطرحه وراء ظهرها، فلم تكن هذه المرة الأولى، التي يراها فيها الشيوخ. كما أن أقوالهم لم تكن وليدة اللحظة، ولكنهم كانوا يشعرون في كل مرة بالأحاسيس نفسها التي يشعرون بها الآن، وربما تكون هذه المرة الأولى التي يفصحون فيها عن مشاعرهم في هذه اللحظة بالذات تجاه هيلينا. أما في اللوحة (أي لوحة كايلوس: المترجمة) لا يحدث شيء من هذا القبيل. فعندما أرى عجوزًا أو شيخًا منتشيًا، أتمنى أن أرى في التو واللحظة، السبب الذي يجعله في هذه الحالة من الشهوة والولع، وسوف أصاب بالصدمة وبخيبة أمل، عندما أدرك - كما قلتُ سابقًا - إن الموضوع يدور حول شخصية مكممة وملثمة التي يبحلقون فيها في شهوة وولع. ما الذي يجمع هيلينا بهذه المكممة الملثمة؟ لا شيء سوى الطرحة البيضاء وبعض الملامح التي تشبهها، وأيضًا بعض الملامح التي تدل على ثوبها. ربما لم يقصد السيد الكونت أن يظل وجهها مغطى، لأنه يعتبر غطاء وجهها جزءًا من ثيابها - كما يفسر الوضع بنفسه. فإذا كان الحال كذلك - (فإن كلماته تصبح غير قادرة على تفسير ما يقوله):

..Helene couverte d'un voile blanc

ترجمة البيت السابق:

"إن غطاء الرأس لهيلينا كان من القوال الأبيض."

هذا يجعلني أتعجب بشدة: لأنه ينصح الرسام بإبراز ملامح الوجه عند هؤلاء الشيوخ، ولكنه لا يتفوه بكلمة واحدة عن إبراز ملامح الجمال في وجه هيلينا، هذا الجمال المحتشم يقترب في تخوف من دمعة ندم متلألئة في العيون (يقصد عيون الشيوخ: المترجمة) كيف؟ هل أقصى درجات الجمال عند رسامينا تبدو شيئًا عاديًا لا يحتاجون إلى التفكير فيه بتمعن أو حتى الإشارة إليه؟ أم أنه يجب علينا أن نعتاد على مثل هذه اللوحات كما اعتدنا ذلك على خشبة المسرح عندما تقوم أقبح الممثلات بدور الأميرة التي يعبّر لها الأمير عن حبه الملتهب الذي يجيش في صدره تجاهها؟

في حقيقة الأمر: إن لوحة كايلوس مقارنة بلوحة سيوكسيس تعد بمثابة القصيدة الخرساء في مقابل أعلى درجات الفن الشعري. ومما لا شك فيه فإن هوميروس كان يُقرأ بجدية واهتمام في العصور القديمة أكثر من الآن، ومع ذلك فإننا نجد أن الفنانين القدماء الذين اقتبسوا لوحاته لا يذكرونه ولا ينوهون إليه أبدًا(٢). فقط عندما كان يشير بإصبعه إلى مواطن الجمال، وبالأخص عندما يصف جمال الأجسام كانوا يُهرع إليه الفنانون، ويقتبسون لوحاته ويرسمونها بإتقان شديد، وكانوا بارعين في هذه النقطة بالذات، وشعروا بالرضا الكامل عما فعلوه، ولم يبرعوا في هذا فحسب، بل تنافسوا، وتباروا مع الشعراء الآخرين أيضًا. وبالإضافة إلى هيلينا فإن سيوكسيس رسم لوحة لبنيلوب. كما صوّر أبيلليس ديانا التي صورها هوميروس عندما كانت بصحبة الحوريات. وفي هذا الصدد أود أن أنوه إلى أن هذه الفقرة عند بلينيوس في اللوحة التي تكلمتُ عنها – فيما سبق –

تحتاج إلى تصحيح، [٣] لأن الأحداث التي كان يصوّرها هوميروس لم تكن متوافقة مع أذواق الفنانين في عصره ليقتبسوا منها، مع أنها كانت مليئة بالصور التي كانت تقدم العناصر في تضاد رائع، وتسلط عليها الضوء بشكل فني، وما كان من الممكن أن يحدث ذلك لو أن الفن تخلى عن تطبيق قواعده في تشدد، وفي أضيق الحدود، حيث كان الفنانون وقتها يقتربون فقط من فكر الشاعر، ويزودون خيالهم بأروع وأجلّ الملامح التي يصورها، وكانت نيران حماسه تؤجج قدرتهم الإبداعية، وأدّى ذلك إلى أنهم كانوا يتأملون، ويشعرون مثله تمامًا: وهكذا كانت أعمالهم تعبيرًا عما يصوره هوميروس، فلم يحدث ذلك في شكل تطابق بين الأصل والصورة، ولكن مثلما يحدث في العلاقة بين الأب والابن، اللذين مع أنهما يتشابهان، فإنهما أيضًا يختلفان. إن وجه الشبه يكمن في عنصر واحد فقط في أغلب الأحوال، ويختلف في باقي العناصر، ولا يوجد أي تشابه بينه وبين الأصل الذي أُخذ منه، غير أن العنصر الجديد ينسجم ويتناغم مع مجموعة من العناصر الأخرى غير مجموعته الأصلية. وبالمناسبة فإن أروع أعمال هوميروس سبقت بزمن طويل أي تحف فنية، أو أعمال رائعة في الفن، لأن هوميروس كان يتأمل الطبيعة بنظرة فنية رائعة أكثر من فيدياس، أو أبيلليس، وهذا لا يجعلنا نندهش عندما نعرف أن الفنانين تأكدوا من أن هذه الملاحظات المختلفة مفيدة بالنسبة إليهم، لأن الوقت لم يسمح لهم بتأملها في الطبيعة، فاكتفوا باقتباسها منه، واستطاعوا أن يستمتعوا برؤية هذه العناصر عنده بكل الشغف، من أجل أن يصوروا الطبيعة من خلال عيونه. إن فيدياس يصرح [٤] بالتالي قائلاً:

H, kai kuanehsin ep' ojrusi neuse Kroniwn-

Ambrosiai d' ara caitai eperrwsanto anaktoV,

KratoV ap' aJanatoio- megan d' elelixen Olumpon-

ترجمة الأبيات الشعرية السابقة:

"لقد تكلم كرونيون، وغمز بحاجب ضارب في السواد،

وتتهادى أمامه خصلات المُلك الرائعة الخالدة،

وتتزلزل أعالي جبل الأوليمبيس من تأثير رأسه الخالد."

إن هذه الأبيات كانت نموذجًا يحتذى عندما صوَر چوبيتر الأوليمبي، ومن خلالها فقط نجح في التعبير عن وجه الإله، هكذا:

..propemodum ex ipso coelo petitum

ترجمة الفقرة السابقة:

"كأن هذا الوجه يأتي مباشرة من السماء."

إنني أرى أن من يعتقد أن الصورة الرائعة التي رسمها الشاعر ألهبت خيال الفنان، وجعلته بالتالي قادرًا على أن يقدم لوحات رائعة، لا بد من أنه تجاهل أهم ما في الموضوع، واكتفي بالخطوط العامة جدًا، حيث إن علامات الرضا الجوهرية لا بد من أن ينتج عنها شيء خاص جدًا، وعلى قدر ما أستطيع أن أدلي برأيي، فإن فيدياس صرح بأن الحواجب كانت أول ما لفت نظره في هذه الفقرة حيث كان لها تأثير قوي، وفعال عليه (٥):

quanta pars animi..

ترجمة العبارة السابقة:

"كأن جزءًا كبيرًا من الروح"،

يظهر من خلالهما. ربما لأنهما كانا سببًا في أن يستخدم جهدًا أكبر ونشاطًا، من أجل أن يعبّر إلى حد ما عما أسماه هوميروس بالشعر الخالد. إنه من المؤكد أن الفنانين القدماء قبل فيدياس كانوا لا يفهمون الأجزاء المعبرة، أو المهمة في الوجه، وكانوا يتجاهلونها، وخاصة الشَعر، ويذكر فيدياس في هذا الصدد أنه حتى ميرون كان له لوحتان معيبتان للغاية (٦)، ومن بعده كان بيتاغوراس ليونتينوس هو الأول الذي أبدى اهتمامًا بالشَعر وبتزيينه (٧). إن ما تعلمه فيدياس من هوميروس تعلمه بالتالي أيضًا الفنانون الآخرون من أعمال فيدياس.

وأود أن أضربَ مثالاً لهذا النوع الذي أقتنعُ به على طول الخط، فنحن نتذكر الملاحظات التي قالها هوجارث عن تمثال أبوللو الموجود في قصر البلفدير (٨)، حيث يقول إنه عند رؤية كلاً من أبوللو و أنتينوس في القصر في روما، نكتشف أنه في حين أن أنتينوس يملأ نفس المتأمل له بالدهشة والإعجاب، يولد تمثال أبوللو في نفس المشاهد الاستغراب والاستنكار. إنها حقيقة يعبّر بها الرحالة والمسافرون عن وجهة نظرهم، لأن هذه النظرة (أي نظرة أبوللو: المترجمة) من المفروض أن تعبّر عمن هو أرقى من البشر، وأنهم (أي المسافرون: المترجمة) غير قادرين على وصفها، وهذا التأثير – كما يقولون – جدير بالإعجاب، ولكن عندما يتفحصه المرء، يكتشف على الفور عدم التناسب وعدم التناسق في النظرة، ويبدو ذلك واضحًا للعين. إن واحدًا من أفضل النحاتين الذين نعرفهم في إنجلترا سافر مؤخرًا إلى هناك، وأكد لي ما قيل آنفًا، وأكد لي أيضًا أن القدمين والفخذين مقارنة بالجزء العلوي من الجسم، تبدوان متضخمتين وعريضتين جدًا. وكان الرسام أندرياس ساشي – الذي يعد من أكبر رسامي إيطاليا – يتفق في وجهة

النظر نفسها. إنه من الصعب جدًا - (في لوحة له مشهورة جدًا، وموجـودة فـي إنجلترا الآن) - أن يجعل ساشي النسب والمقاييس لأنطونيوس لا تختلف مطلقًا عن مقاييس أبوللو، عندما يصور أبوللو وهو يتوج الفنان باسكوليني الذي يبـدو فـي حقيقة الأمر كأنه نسخة طبق الأصل من أنطونيوس. وغالبًا ما نرى أنه يمكـن أن تحدث أخطاء ولو بسيطة حتى في روائع الأعمال العظيمة، ولكن لا يمكن أن يكون هذا هو الحال هنا، لأن العلاقات المتناسبة والنسب المنسجمة لا بد من أن تكون من أساسيات الجمال في نصب تذكاري جميل. من هنا نستنتج أن الأعضاء، لا بد من أن يكون قد تمت إطالتها، وإلا فكان من السهل والممكن معالجتها. وعندما نتفحص المعايير الجمالية في هذا الشخص مرات، ومرات، فإننا سوف نحكم من خلال فهم عميق أننا لا نستطيع وصف هذه النظرة العامة التي تأثرنا بها كثيرًا. وهـذا يـدل على أن هناك خطأ ما في أحد العناصر المكونة لهذه النظرة "-- كل هـذا يبـدو واضحًا ومفهومًا ومقنعًا، وربما أضيف إلى ذلك أن هوميروس كان يشعر بـذلك، ونوه إلي أن المنظر المهيب ينبثق من هذه الإضافة، وهي تكبيـر حجـم الأقـدام والأفخاذ بنسب متناغمة، لأنه عندما يقارن أنتينور هيئة يوليسيس بهيئة مينـيلاؤس جعله يقول (أي هوميروس: المترجمة) الآتي: [٩]

Stantwn men MenelaoV upeirecen eureaV wmouV,

Amjw d' ezomenw, gerarwteroV hen OdusseuV.

"عندما وقف الاثنان، ارتفع مينيلاؤس، وعلا بأكتافه العريضة،

لكن عندما جلس الاثنان كان يبدو يوليسيس أكثر وقارًا."

وحيث إن الغلبة والتفوق كانا من نصيب يوليسيس عندما يجلس فقد خـسر، لأنه من السهل تحديد العلاقة بين الجزء العلوي والجزء السفلي من الجـسم لكـل منهما، أي بالنسبة إلى الفخذين والقدمين. فكان التفوق ليوليسيس في حجم الجـزء العلوي من الجسم، أما الجزء السفلي عند مينيلاؤس، فكان هو الأكبر حجمًا.

هوامش الفصل الثاني والعشرين

(1) Val. Maximus lib. III. cap. 7. Dionysius Halicarnass. Art. Rhet. cap. 12 peri logwn exetasewV.}

(2) Fabricii Biblioth. Graec. lib. II. cap. 6. p. 345.

(٣) يقول بلينيوس عن أبيلليس في: (Libr. XXXV. sect. 36.p.

698. Edit. Hard.): Fecit et Dianam sacrificantium virginum choro mixtam: quibus vicisse Homeri versus videtur id ipsum describentis.

ترجمة الفقرة السابقة:

"إنه يصور ديانا وسط مجموعة من العذارى المضحيات، حيث إنه تفوق على هوميروس في وصف المشهد نفسه. فلا يوجد شيء أكثر صدقًا من هذا المدح: حوريات جميلة تلتف حول الألهة الجميلة التي تتميز عليهم بجبهة وقورة سامية. إنه تعبير يتواءم مع فن الرسم أكثر من الفن الشعري."

إن كلمة "sacrificantium" (أي التضحية: المترجمة) تبدو بالنسبة إليّ أمرًا مشكوكًا فيه. ماذا تفعل إلهة بين العذارى اللاتي يشعرن بالمعاناة؟ وهل هذه هي الوظيفة التي يكلف بها هوميروس صديقات ديانا؟ لا شيء من هذا القبيل على الإطلاق، إنهن يرافقنها في الجبال والغابات، وينشغلن بممارسة اللهو والجري وراء بعضهن، ويلعبن ويرقصن. هذا كل ما في الأمر، انظر: (Odyss. Z. v. 102-106)

Oih d' ArtemiV eisi kat' oureoV ioceaira

H kata Thugeton perimhketon, h ErumanJon

Terpomenh kaproisi kai wkeihV elajoisi-

Th de J' ama Numjai, kourai DioV Aigiocoio,

Agronomoi paizousi---

ترجمة الأبيات الشعرية السابقة:

"كيف تنطلق آرتيميس كالسهم فوق القمة،/

وفوق مرتفعات تايجيتوس، وفوق سلسلة جبال إيرمانتوس،/

لتلهو في سعادة، وتتسابق مع ذكر الخنزير،

وتجري كذلك وراء الأيائل الهاربة./

وتلعب الحوريات المنطلقات في المراعي من حولها، وتصرخ من شدة الفرح،/

إنهن بنات زيوس، إله الرعد."

لذلك لا يمكن أن يكون بلينيوس قد كتب كلمة "sacrificantium"، بل كلمة "venantium" (تلعبن لعبة المساكة: المترجمة) أو شيئًا من هذا القبيل، أو ربما كتب "silvis vagantium" التي لها نفس عدد الحروف المتغيرة، لأن كلمة "paizousi" سوف تتوافق مع كلمة "saltantium" عند هوميروس، حتى عندما يقتبس فرجيل هذه الفقرة من هوميروس، فإنه يجعل حوريات ديانا يرقصن، انظر: (Aeneid. I. v. 497. 498):

Qualis in Eurotae ripis, aut per juga Cynthi

Exercet Diana choros--

ترجمة الأبيات الشعرية السابقة:

"مثلما يحدث عند شاطئ إيروتاس ومرتفعات كينتوس/

تطرب ديانا، وتستمتع بالرقصات-"

وهنا خطرت لسبنس فكرة غريبة حقًا في كتابه البولي ميتيس الذي عنوانه: (Polymetis Dial. VIII. p. 102.) يقول:

This Diana, both in the picture and in the descriptions, was the Diana Venatrix, tho' she was not represented either by Virgil, or Apelles, or Homer, as hunting with her nymphs; but as employed with them in that sort of dances, which of old were regarded as very solemn acts of devotion.

ترجمة الفقرة السابقة:

" هذه الديانا سواء في اللوحة، أو في الوصف كانت توصف بأنها ديانا "Venatrix, tho" (أي التي تصطاد: المترجمة)، مع أن كل من فرجيل، أو أبيلليس، أو هوميروس لم يتناولونها على أنها تصطاد مع من برفقتها من الحوريات، ولكن على أنهن راقصات سوف يقدمن لها نوعًا خاصًا من الرقصات، هذه الرقصات التي كان القدماء يرقصونها في المناسبات السعيدة جدًا."

وفي ملاحظته السابقة يضيف(أي سبنس: المترجمة) قائلاً:

The expression of paizein, used by Homer on this occasion, is scarce proper for hunting; as that of, choros exercere in Virgil, should be understood of the religious dances of old, because dancing, in the old Roman

idea of it, was indecent even for men, in public; unless it were the sort of dances used in honour of Mars, or Bacchus, or some other of their gods.

ترجمة الفقرة السابقة:

"لقد استخدم هوميروس هذا المصطلح "paizein" (أي فعل يلعب: المترجمة) في هذه المناسبة، مع أن هذا الفعل لا يتناسب مع فعل الصيد أبدًا، ولا يتفق أيضًا مع مصطلح فرجيل "choros exercere" (أي فعل يقف في صفوف: المترجمة) الذي لا بد من أن يُفهم على أنه نوع من الرقصات الدينية عند القدماء؛ لأن الرقص عند الرومان القدماء في الأماكن العامة كان بمثابة شيء غير لائق حتى بالنسبة إلى الرجال، إلا لو كانت هذه الرقصات تعد من الشعائر التي تقدم لمارس أو باكوس أو التي اعتاد الناس على تقديمها لآلهة أخرى."

ويرغب سبنس في تفسير رقص الحوريات حول ديانا على أنه ضمن الطقوس التي كانت تقدم في أثناء العبادة، ومن هنا يعتقد أن بلينيوس استخدم كلمة "sacrificare":

sacrificare: It is in consequence of this that Pliny, in speaking of Diana's nymphs on this very occasion, uses the word, sacrificare, of them; which quite determines these dances of theirs to have been of the religious kind.

ترجمة الفقرة السابقة:

"وبناءً عليه فإن بلينيوس يستخدم كلمة "sacrificare" عندما يتكلم عن حوريات ديانا في هذا الموقف بالذات، هذه الكلمة التي تدل على أن رقصهن كان من شعائر الطقوس الدينية."

وينسى أن ديانا كانت ترقص بنفسها عند فرجيل:"exercet Diana choros "، فإذا كان هذا الرقص للتعبير عن مناسبة دينية، فمن إذًا الذي تقدم إليه ديانا شعائر هذه العبادة؟ هل تقدمها لنفسها؟ أم تقدمها لآلهة أخرى؟ إن كلا الاحتمالين خاطئ، ولا معنى له. وإذا كان الرومان في العصور القديمة يعتبرون الرقص - حتى لو صدر من شخص جاد - تصرف غير لائق، فهل كان لا بد على الشعراء من أن يطبقوا احترام شعوبهم لهذه العادات الخاصة حتى على الآلهة، هذه العادات التي نقلها الشعراء اليونانيون الأقدم بشكل مغاير تمامًا؟ إن هوراتس يقول عن ڤينوس في (Od. IV. lib. 1) الآتي:

..Jam Cytherea choros ducit Venus, imminente luna:

..Junctaeque Nymphis Gratiae decentes.

..Alterno terram quatiunt pede—

ترجمة الأبيات الشعرية السابقة:

"إن ڤينوس تقدم الرقصات بنفسها في ضوء القمر/

وتتبادل الحوريات مع إلهة الجمال

الرقصات في نعومة وانسيابية./"

هل كانت هذه الرقصات تقدم للآلهة أيضًا؟ إنني أبذل الكثير من الجهد وأفقد الكثير من الكلمات في مثل هذه الأوهام.

(4) Iliad. A. v. 528. Valerius Maximus lib. III. cap. 7.

(5) Plinius lib. XI. sect. 51. p. 616. Edit. Hard.

(6) Idem lib. XXXIV. sect. 19. p. 651. Ipse tamen corporum tenus curiosus, animi sensus non expressisse videtur, capillum quoque et pubem non emendatius fecisse, quam rudis antiquitas instituisset.

ترجمة الفقرة السابقة:

"يبدو أنه لم يصور الأجسام بالشكل الدقيق الذي يتواءم مع التعبير عن الروح، وكذلك لم يصف شعر الرأس، أو شعر الذقن بدقة. فلم يفعل أكثر مما كان يحدث في العصور القديمة البدائية."

(7) Ibid. Hic primus nervos et venas expressit, capillumque diligentius.

ترجمة الفقرة السابقة:

"إنه قلد بدقة شديدة شكل العضلات، وشكل العروق، وفي النهاية الشعر."

(8) "Zergliederung der Schoenheit". S. 47. Berl. Ausg.

(9) Iliad. G. 210. 211.

الفصل الثالث والعشرون

إن عنصرًا واحدًا صغيرًا غير موفق في الأعمال الجميلة، يمكن أن يؤثر سلبًا في التأثير الكلي المتناغم، ولكن ينبغي ألا نعتقد أن العمل بأكمله دميم وقبيح، لأن القبح يتكون من أجزاء كثيرة قبيحة ودميمة، وليس من عنصر واحد، هذه الأجزاء التي لا تستطيع أعيننا التقاطها دفعة واحدة، لذلك تتجاهل العين بعضًا منها، إذا كان من المفروض أن يغلب علينا الشعور العكسي الذي يجعلنا قادرين على الإحساس بالجمال.

وبالتالي فإن القبح لا يشكل موضوعًا متكاملاً في الفن الشعري، ومع ذلك فإن هوميروس وصف القبح كله في ثيرزيتيس وصفًا تفصيليًا، ولكن السؤال يفرض نفسه هنا: لماذا جاد عليه خياله بهذه القدرة على وصف القبح، في حين أنه حرّم على نفسه- بكل الحكمة والتعقل - أن يصف الجمال؟ هل تأثير القبح لا يمنعه من عدّ عناصره المتتابعة العنصر تلو الآخر، في حين أن إحصاء عناصر الجمال المتتابعة تؤدي إلى الإحباط؟

على أية حال فإنه يؤدي إلى ذلك بالفعل، ولكن كان لهوميروس تبرير في هذا الصدد، وهو أنه عندما يصف الشاعر القبح، فإنه يبرز العيوب والعاهات في الأجسام المعوقة بشكل أقل بشاعة مما هي عليه في حقيقة الأمر، مما يوحي كأن تأثيرها البشع يقل، أو يتوقف، أما الصفات القبيحة الأخرى التي لا يحتاج إليها، فيكون في مقدوره أن يبرزها كمزيج مختلط، أي بين بين، من أجل أن يبرز الأحاسيس المختلطة ويؤكدها، ومن أجل أن يلطف بها الأجواء المشحونة، وأن يسرّي عنا إذا كان الموقف متجهمًا، ويخلو من الأحاسيس اللطيفة.

ومزيج الأحاسيس المختلطة لا يحتوي إلا على عنصرين هما: السخرية وإثارة الفزع.

لقد وصف هوميروس ثيرزيتيس بشكل مفزع وبشع من أجل أن يجعله أضحوكة، ولكنه بالقبح وحده لم يصبح أضحوكة، لأن القبح يعد من النقائص،

ويحتاج إلى إدخال عنصر آخر مثل الكمال من أجل أن يحدث التضاد ويصبح الموقف ساخرًا [١] هذا هو تفسير صديقي، وأود أن أضيف إليه أن هذا التضاد ينبغي ألا يكون حادًا أو جارحا أبدًا، إذا كان من المفروض أن يستمر هذا التضاد في لغة الرسامين أيضًا، وبالتالي يجب أن ينصهر العنصران المتضادان بعضهما في بعض. إن الحكيم إيسوب لا يمكن أن يصبح أضحوكة، إذا خُلعت عليه أوصاف القبح كما حدث مع ثيرزيتيس. لقد أراد راهب أن يدخل كلمة "Geloion" (أي العنصر الساخر: المترجمة)، في أسطورة مليئة بالمواعظ، وكان يرغب في إدخال هذا العنصر الساخر ليوضح مفهوم الإعاقة، وأراد أن يلبسها في شخصه، لأن الجسم المعوق الذي تسكنه روح جميلة يشبهان الزيت والخل، اللذين حتى عند خلطهما بعضهما ببعض يحتفظ كل منهما بمذاقه الخاص، فهما لا يمثلان شيئًا ثالثًا أبدًا، لأن الإعاقة في الجسم تولّد المرارة واليأس، أما الروح الجميلة فتشع بالرضا. إذًا فلكل منهما نصيبه، فقط في حالة أن يكون الجسم المعوق واهنًا وعليلاً وسقيمًا، وعندما يستطيع السيطرة على الروح ويحجب تأثيرها الإيجابي، بهذا يكون هو في الأساس مصدر الأحكام السلبية المسبقة ضدها. وفي هذه اللحظة ينصهر كل من اليأس والمرارة والرضا في بعضهم البعض، وينبثق من خلالهم ليس الضحك فقط، بل أيضًا التعاطف، ومن ثم يصبح الموضوع بالإضافة إلى عنصر التعاطف أيضًا شيقًا. لذلك لا بد من أن يكون الراهب المعوق العليل مثيرًا للاهتمام بالنسبة إلى أصدقائه أكثر من الجميل، وصحيح البدن ويشرلي بالنسبة إلى أصدقائه. إن القبح وحده لا يجعل من ثيرزيتيس أضحوكة، لأنه يمكن أن يكون أيضًا أضحوكة بدون القبح، لكن القبح هنا يتواءم ويتحد مع شخصيته، إضافة إلى التناقض الذي ينشأ كنتيجة لاعتقاده أنه شخصية مهمة، وأيضًا شعوره باحتقار الآخرين له بسبب ثرثرته الشريرة: كل هذه العناصر لا بد من أن تتجمع في نقطة واحدة من أجل الوصول إلى الهدف المنشود. إن الحالة الأخيرة هي الأقل ضررًا "Ou jJartikon" (أي غير ضار: المترجمة) كما يصرح أرسطو [٢] لأنه كان يعتقد أنه لا غنى عنها لإحداث

التهكم والضحك. هكذا مثلما يفعل صديقي أيضًا الذي لا يضع التضاد كشرط أساسي، لأنه لا يمثل أية أهمية من وجهة نظره، وينبغي ألا يثير اهتمامنا، لأننا نفترض أن ثيرزيتيس سوف يدفع ثمنًا غاليًا في مقابل إهانة أجاممنون، ولكنه بدلاً من أن يعاني من آثار الجروح الدامية يدفع حياته بالكامل ثمنًا لذلك. حينئذ نتوقف عن الضحك، لأن هذا المنظر البشع هو في النهاية إنسان، وأن القضاء عليه يكون شيئًا مفزعًا جدًا بالنسبة إلينا، أكثر كثيرًا من كل عاهاته وانكساراته وأيضًا ذنوبه وآثامه، ولكي نستطيع تخيل ذلك، علينا أن نقرأ نهايته عند كڤينتوس كالابر [٣]. أما أخيلليوس فكان يبدي أسفه وندمه الشديدين على أنه قتل بنتزيليا: كان الجمال الذي يجري في عروقها يتدفق في دمها بكل الشجاعة، فاستحقت هذه البطلة الاحترام، وأثارت أيضًا فينا الشفقة، وسرعان ما تحول الاحترام والتعاطف إلى حب. أما ثيرزيتيس فكان يعشق قذف الآخرين بالسب والشتائم، وهذه الخاصية هي التي دفعته لارتكاب الجرائم، لدرجة أنه كان يتصارع مع نفسه من أجل اللذة والشهوة التي تغري وتوقع حتى العجوز المهدم في العبث والتفاهة:

..---ht' ajrona jvta tiJhsi

..Kai pinuton per eonta-.--

ترجمة الأبيات الشعرية السابقة:

"--- التي تصيب الرجل بالجنون،

حتى وإن كان عاقلاً---."

ويغضب أخيلليوس، ومن دون أن ينطق بكلمة واحدة يضربه بطريقة وحشية بين الوجنة والأذن، لدرجة أن الأسنان المختلطة بالدم وبالروح تندفع إلى خارج الرقبة. شيء وحشي وهمجي للغاية. إنني أصب جام غضبي على هذا الغاضب

القاتل أخيلليوس أكثر كثيرًا من ثيرزيتيس الماكر الخبيث المتذمر. لذلك فإن صرخة الفرحة التي يطلقها اليونانيون ابتهاجًا بهذا الفعل تمثل بالنسبة إليّ إهانة كبيرة، وأؤيد ديوميديس الذي يرفع السيف لينتقم من القاتل الذي قضى على أحد أقربائه لأنني أشعر أن ثيرزيتيس كان أحد أقاربي أنا أيضًا لأنه إنسان.

وبشكل متعقل فإنه يمكننا أن نعتقد أن تحريض ثيرزيتيس كان من الممكن أن يفجر العصيان والتمرد، وكان من الممكن أن يذهب الشعب الثائر في حقيقة الأمر إلى السفينة، وكان من الممكن أن يغدر الشعب بقواد الجيوش، وأن يتركوهم بمفردهم هناك، حينئذ سوف يقع القواد في يد الأعداء المتربصين بهم، ويتعرضون للانتقام، والتنكيل، وكان عقاب الآلهة سوف يتمثل في هلاك الشعب بالكامل، وتدمير الأسطول أيضًا: فكيف يبدو لنا قبح ثيرزيتيس بالمقارنة إلى هذا كله؟ إذا كان القبح غير الضار يجعل من صاحبه سخرية وأضحوكة، فإن القبح الضار يكون شيئًا مفزعًا ومقززًا في كل الأزمنة. إنني لا أعرف كيف أوضح ذلك بشكل أفضل من بعض الفقرات التي كتبها شكسبير عن إدموند، الابن غير الشرعي للكونت جلوستر في مسرحية "الملك لير". إن هذا الشخص لا يقل خبثًا عن ريتشارد دوق جلوسيستر الذي مهد الطريق للوصول إلى العرش عن طريق أبشع المجازر والقتل، هذا العرش الذي اعتلاه تحت اسم ريتشارد الثالث، ولكن كيف لا يثير هذا الحدث فزعًا وهلعًا وارتياعًا أكثر من أفعال الشخص الآخر؟ فعندما نسمع الابن غير الشرعي يقول [٤]:

Thou, nature, art my goddess, to thy law

My services are bound; wherefore should I

Stand in the plague of custom, and permit

The courtesy of nations to deprive me,

For that I am some twelve, or fourteen moonshines

Lag of a brother? Why bastard? wherefore base?

When my dimensions are as well compact,

My mind as gen'rous, and my shape as true

As honest madam's issue? Why brand they thus

With base? with baseness? bastardy, base? base?

Who, in the lusty stealth of nature, take

More composition and fierce quality,

Than doth, within a dull, stale, tired bed,

Go to creating, a whole tribe of fops,

Got' 'tween a-sleep and wake?

فإنني هنا لا أسمع أحدًا آخر غير الشيطان، ولكنني أراه في هيئة ملاك من الضياء والنور، أما عندما أسمع دوق جلوسيستر يقول (٥):

But I, that am not shap'd for sportive tricks

Nor made to court an am'rous looking-glass,

I, that am rudely stampt, and want love's majesty

To strut before a wanton, ambling nymph;

I, that am curtail'd of this fair proportion,

Cheated of feature by dissembling nature,

Deform'd, unfinish'd, sent before my time

Into this breathing world, scarce half made up,

And that so lamely and unfashionably,

That dogs bark at me, as I halt by them:

Why I (in this weak piping time of peace)

Have no delight to pass away the time;

Unless to spy my shadow in the sun,

And descant on mine own deformity.

And therefore, since I cannot prove a lover,

To entertain these fair well-spoken days,

I am determined, to prove a villain!

فإننـي أسمع شيطانًا وأرى أيضًا شيطانًا في هيئة، لا يمكـــن أن تكـــون إلا لشيطان فقط.

هوامش الفصل الثالث والعشرين

(1) Philos. Schriften des Hrn. Moses Mendelssohn T. II. S. 23.}

(2) De poetica cap. V.}

(3) Paralipom. lib. I. v. 720-775.}

(4) King Lear. Act. I. Sc. II.}

(5) The life and death of Richard III. Act. I. Sc. 1.}

الفصل الرابع والعشرون

هكذا يستفيد الشاعر من قبح الأشكال: فأي منها يا ترى يستطيع الرسام أن يقتبسه؟

إن الرسم يستطيع من خلال قدرته على التقليد أن يعبّر أيضًا عن القبح، ولكنه لا يرغب في أن يجسده، لأن الرسم باعتباره أحد الفنون الجميلة، لا يرغب إلا في إبراز الأشياء المرئية الجميلة فقط، من أجل أن تبث فينا المشاعر اللطيفة.

ولكن ألا تستحوذ الأشياء القبيحة على إعجابنا عندما تُقلد؟ ليس كلها، هكذا ينوه ناقد حاد الذكاء (١) إلى الأشياء التي تثير فينا الشعور بالغثيان قائلاً:

> "إن مشاهد الخوف والرعب ومشاهد الحزن والفزع والهلع، ومشاهد إثارة العواطف إلى آخره يمكن أن تثير فينا الشعور بالامتعاض، إذا تصورنا أن هذا البلاء يحدث في الحقيقة. وهذه المشاعر يمكن من خلال حيلة فنية أن تتحول في الذاكرة إلى مشاهد أخف وطأة عن طريق تفكيكها إلى جزيئات من الأحاسيس الصغيرة التي لا تبدو قبيحة للغاية، بل يمكن النظر إلى كل جزء منها على حدة، الذي لا يبدو مزعجًا للغاية، لأن الإحساس بالغثيان يحدث نتيجةً لتأثير الخيال على الروح، ويحدد بالتالي نسبة تفاعلها مع الحدث، إما على أنه حقيقة أو أنه خيال، وما الضرر الذي يقع على النفس الجريحة المهانة إذا أفشى الفن سرها وباح بما حدث لها عندما يقلدها؟ إن الشعور بالغثيان لا ينبثق من هذا الشرط الذي يتطلب أن يكون البلاء حدث بالفعل، بل من التصور الناتج عنه الذي يؤكد أن الإحساس بالغثيان إنما هو جزء من تكوين الطبيعة البشرية في كل الأزمنة، وليس تقليدًا."

وهذا الكلام ينطبق أيضًا على الأشكال القبيحة، لأنها تؤذي مشاعرنا، وتتعارض مع مفهومنا عن النظام والتناسق والتناغم، ولا تولد فينا سوى التقزز والاشمئزاز، بغض النظر، إذا كانت موجودة بالفعل أم لا، لأننا لا نرغب في رؤية ثيرزيتيس، لا في الطبيعة ولا في لوحة مصورة، حتى إن كانت صورته أقل قبحًا مما هي عليه في الحقيقة، ويكون تأثير القبح علينا في هذه الحالة أقل، ليس لأن القبح لا يظهر أثره في التقليد، ولكن لأننا نمتلك القدرة على تخيل القبح بشكل مجرد ومعنوي، ونستمتع بمهارة الفنان على تجسيد ذلك، ولكن هذا الاستمتاع تقطعه كل عدة لحظات فكرة أن الفن يمكن أن يُستخدم في أغراض سيئة، وهذا لا يحدث نادرًا، بل نفكر فيه باستمرار، وبالتالي يؤثر سلبًا على الفنان، ويجعلنا نقلل من شأنه، ولا نشعر بأهميته.

كما يحدثنا أرسطو عن سبب آخر [٢] للاستمتاع بالأشياء المقززة عند نقلها في الفن، التي عندما نشاهدها في الطبيعة نشعر بالهلع والاشمئزاز، حتى إن كانت هذه الأشياء المقلدة صورة طبق الأصل من الأشياء نفسها كما هي في الطبيعة. إنه يقول إن هذا الاستمتاع ينتج عن حب الإنسان للمعرفة وشغفه بها، لأننا نشعر بسعادة عندما نستطيع أن نستدل من شيء مصور على أي شيء عنه أو عن كنهه أو عن جوهره، أو ما نستطيع أن نستنتجه من خلال تأمله:"oti outoV ekeinoV"، ولكن هذا العنصر وحده (أي حب المعرفة: المترجمة) لا يجعلنا نستحسن القبح عندما يقلده الفن، لأن الاستمتاع الذي ينبثق من حبنا وشغفنا بالمعرفة يحدث بشكل لحظي، ويكون شيئًا عرضيًا فقط، حيث إننا عند رؤيته ينتابنا إحساس بالرضا، ولكن على العكس من ذلك فإن عدم الاستمتاع، وعدم الإحساس بالرضا الذي يصاحب النظر إلى منظر قبيح يكون ثابتًا ومستمرًا، لأن الموضوع الذي يثيره فينا يكون موجودًا بشكل دائم، فكيف نستطيع إذًا الحفاظ على التوازن بين الاثنين؟ إن انشغالنا اللحظي الذي ينشأ في أثناء مقارنة الأصل بالصورة لا يستطيع أن يجعلنا نتغلب على التأثير السيئ عند مشاهدة مناظر القبح، فكلما أحاولُ مقارنة الصورة القبيحة الأصلية

بنظيرتها في التقليد أتخيلُ فقط التأثير الناتج عنها، فيختفي على إثره الاستمتاع بالمقارنة، ولا يترك ذلك لي سوى الانطباع المقيت للقبح المزدوج الذي أراه في الحالتين. ونستنتج من الأمثلة التي أوردها أرسطو أنه يبدو كأنه لا يرغب في أخذ الأشياء البغيضة الأخرى في الحسبان، لأنه يتجاهلها تمامًا، مثل: الطيور الجارحة وجثث الأموات، ربما لأن الطيور الجارحة تولد الخوف والفزع حتى إن لم تكن بالضرورة كريهة المنظر، وأن الفزع المتولد من رؤيتها – وليس قبح منظرها – هو الذي يتفكك إلى أحاسيس لطيفة عند تقليدها، وكذلك الحال مع جثث الأموات، فإن ما يخيفنا، ويجعلنا نشعر بالفزع والخوف عندما نرى جثة ميت في الطبيعة إذا قُلدت في الرسم، هو الإحساس بالشفقة من جهة، ولحظات التفكير في فنائنا من جهة أخرى. فالتقليد يؤثر سلبًا في التعاطف، ويجعله يفقد أهم جزء فيه من خلال نقله بالحيل الفنية، فإما أن يسقط جزء من هذه الذكريات الأليمة التي تكون مصاحبة للظروف المحيطة، أو أن يتحد معها، ويشكل جزءًا واحدًا، يجعلنا نعتقد أننا نرى فيه شيئًا لطيفًا وليس مفزعًا.

إن الأشكال القبيحة لا يمكن في حقيقة الأمر أن تكون موضوعًا للرسم، ولا يمكن اقتباسها، لأن الأحاسيس التي تتولد عند رؤيتها تكون مفزعة ومخيفة، وفي الوقت ذاته لا تكون من النوع المفزع، الذي يتحول عند تقليده إلى إحساس غير مفزع، وأيضًا لأن الرسم لا ينقل سوى الموضوعات الجميلة، وهذا يتوقف على ما إذا كان من الممكن أن يستفيد الرسم من تصوير القبح كعنصر من أجل تقوية بعض الأحاسيس الأخرى، والتأكيد عليها مثلما يحدث في الشعر. هل يُسمح للرسم أن يستخدم أشكالاً قبيحة من أجل أن يعبر عن عناصر مثل الفزع والسخرية؟

لا أرغب في أن أجرؤ على أن أجيب مباشرة بـلا، لأننا لا نستطيع أن ننفي أنه عند نقل شكل قبيح، ولكنه غير ضار، إلى الرسم، يمكن أن يصبح مثارًا للسخرية، خاصة عند ما يختلط بعناصر جديدة لإبراز ملامح مثل الفتنة أو الوقار. ومما لا شك فيه فإن القبح الضار يولد خوفًا وفزعًا في الطبيعة، وكذلك أيضًا عند

نقله في لوحة ما، أما عند مزج العنصر المثير للسخرية بعنصر الفزع فإنه عند تقليده يتحول إلى عنصر جديد هو خليط من الفزع والاستمتاع في آن واحد.

ويجب أن أنوه إلى أن الرسم في هذا الصدد لا يختلف أبدًا عن الشعر، - وكما قلتُ سابقًا - إن الشيء القبيح في الشعر يمكن تجنب تأثيره المفزع تمامًا من خلال تغيير العناصر المتراصة بجوار بعضها البعض، وربما يتوقف نهائيًا، حتى إذا ظل القبح كما كان عليه في السابق، لأنه يستطيع أن يمتزج مع عناصر أخرى من أجل إحداث تأثير مختلف، ولكن العكس تمامًا هو الذي يحدث في فن الرسم، حيث إن القبح يستجمع كل قواه، ولا يكون تأثيره أضعف مما هو عليه في الطبيعة. كما أن القبح غير الضار لا يكون مجالاً للسخرية إلى وقت طويل، فتصبح الأحاسيس التي تزعجنا وتؤرقنا صاحبة اليد العليا، وما نراه في اللحظة الأولى جميلاً ولطيفًا يتحول في اللحظة التالية لها مباشرة إلى شيء مفزع ومخيف. ولا يختلف الأمر أبدًا في القبح الضار، حتى عندما يختفي العنصر المفزع، ويتلاشى رويدًا رويدًا، فإن الإحساس بالفزع يبقى ولا يتغير أبدًا. وفي هذه النقطة أتفق تمامًا مع الكونت كايلوس في أنه يجب أن تُحذف قصة ثيرزيتيس نهائيًا من مجموعة لوحات هوميروس، لكن هل يحق لنا أن نتمنى لو لم تكن هذه القصة موجودة ضمن مجموعة لوحات هوميروس؟ سأكون غير سعيد لو أن أحد العلماء ذا الذوق الرفيع تمسك أيضًا بهذا الرأي [٣]، وسوف أدخر رأيي هذا إلى فقرة أخرى لأوضحه باستفاضة.

هوامش الفصل الرابع والعشرين

(1) Briefe die neueste Literatur betreffend, T. V. S. 102.}

(2) De poetica cap. IV.}

(3) Klotzii epistolae Homericae, p. 32. et seq.}

الفصل الخامس والعشرون

أما الاختلاف الثاني بين الشعور بالغثيان، والشعور بالألم، فيتجسد في الإحساس بالامتعاض الذي يتولد في النفس من جراء رؤية الأشكال القبيحة، كما يعلق أحد النقاد [١]:

" إن الروح تستطيع أن تستجمع شجاعتها عند مواجهة الألم، ليس في الاقتباس فحسب، بل في أغلب الأحوال في الطبيعة أيضًا، ولأن خوفنا لا يكون مجردًا من الأمل، لذلك فإن الفزع لا يسيطر عليها بالكامل، وبالتالي يكون الألم ممتزجًا دائمًا بالشعور باللذة، ويلملم الفزع القوى الكامنة فينا من أجل تجنب المخاطر. أما الغضب فيكون ممتزجًا بنزعة انتقامية ومسحة حزن، وأيضًا بذكريات إيجابية حدثت في الماضي، ولا يمكن فصل الشعور بالتعاطف والشفقة عن أحاسيس الحب الرقيقة أبدًا، ولذلك يكون للروح مطلق الحرية في أن تتوقف تارة عند الأجزاء التي تسبب الاستمتاع، وتارة أخرى عند الأجزاء الأليمة التي تثير الشفقة، وعليها أن تختار لنفسها خليطًا من الفرح والسرور والحزن الألم، أي المزيج الذي يناسبها وينطوي على عنصر جذاب بالنسبة إليها، فيؤدي ذلك كله إلى استمتاعها الحقيقي. وتستطيع بقليل من الإدراك والوعي، أن تراقب كل هذه التنوعات بدقة، لأنه كيف نفسر أن الإحساس بالغضب بالنسبة إلى الشخص الغاضب، أو الشعور بالحزن بالنسبة إلى الحزين يكون أحب إليه من كل الذكريات السعيدة، التي يحاول المرء من خلالها أن يهدئ من روع نفسه؟ أما الوضع فيختلف كليًا عندما نتكلم عن الشعور بالغثيان، لأنه يكون مختلطًا بأحاسيس أخرى مصاحبة له، لأن الروح لا تتعرف فيه على أي عنصر من البهجة أو السرور، فيكون لسوء الحظ والشقاء اليد العليا، لذلك فلا يوجد شيء لا في الطبيعة، ولا في التقليد، تستطيع به الروح تجنب الشعور بالغثيان."

هذا رأي صائب تمامًا. إن الناقد يدرك، أن هناك أحاسيس أخرى وثيقة الصلة بالإحساس بالغثيان تظهر مصاحبة له دائمًا، ولا يتولد عنها سوى الإحساس بالامتعاض، ترى ما الإحساس الذي يكون قريب الشبه من الإحساس الذي يتولد عند رؤية الأشكال القبيحة؟ مع الأخذ في الاعتبار أيضًا أن الإحساس الذي يتولد عند رؤيتها في الطبيعة لا يصاحبه أدنى شعور باللذة، لذلك فإن الروح في التقليد لا تجد ما تستعين به من أجل تجنب هذا الشعور.

كلما أتفحصُ إحساسي بعناية فائقة، أتأكد أن الاشمئزاز ينتج عن الإحساس بالغثيان، وأن الإحساس الذي يصاحبنا عند رؤية الأشكال القبيحة لا يكون شيئًا آخر سوى الغثيان ولكن في درجة أقل. إن هذه الفكرة لا تتفق مع ملاحظة أخرى للناقد الذي يعتقد أن المرء يكون واقعًا تحت تأثير الإحساس بالغثيان من خلال حواس التذوق والشم واللمس:

> "...هذان النوعان من الأحاسيس يظهر أحداهما بسبب أكل قطع من الحلوى تكون نسبة السكر فيها شديدة، أما الأخرى فتنتج عن رؤية الجمال الذي لا يستطيع القلب مقاومته، ويشعر بالحمى عند ملامسته ومن ثم فإن الوجه لا يستطيع احتمال مثل هذين الموقفين، ومن خلال توارد المعاني والأفكار نتذكر الإحساس المشابه للاشمئزاز الذي ينشأ من خلال حاسة التذوق، أو حاسة الشم، أو حاسة اللمس، لأنه غير ذلك لا توجد علامات في الوجه تسبب الشعور بالغثيان."

بلى! إنني أعتقد أنه يمكن وجود الكثير من ملامح القبح في الوجه ويمكن أن نعددها، مثل بقعة حمراء في الوجه، أو عيب خلقي كشق في الشفة العليا (الأرنبة: المترجمة)، أو فلطحة الأنف، أو ارتفاع فتحتي الأنف إلى أعلى، أو وجود بعض العيوب في الحواجب، فهذه بعض علامات القبح التي لا تؤثر لا في حاسة اللمس

ولا الشم ولا التذوق، ولكننا نشعر بأعراض تكون قريبة من الإحساس بالغثيان عند رؤية أجزاء غير متناسقة في جسم ما، أو قدم معوج، أو ظهر مقــوس، وبطبيعــة الحال فكلما كان إحساسنا مرهفًا، شعرنا بتقلصات تجتاح الجسم كله بشكل عنيــف وبالذات تلك التي تسبق عملية التقيؤ مباشرة، وسرعان ما تهدأ التقلصات وتضعف، ويكون من الصعب على الإنسان أن يتقيأ بالفعل، وهنا نحاول البحث عن المــسبب الذي يجعل الوجه من خلال الأعضاء الموجودة فيه يدرك قدرًا كبيرًا من الحقائق، التي تعمل على استرجاع ذكريات سعيدة، تطغي على المواقــف غيــر الــسعيدة، وتجعلها تضعف، وتنضوي، وبذلك يتوقف تأثيرها السلبي على الجسم بأكمله، أمــا الأحاسيس العميقة والمرهفة مثل حاسة التذوق والشم واللمس فإنها تدرك الحقــائق نفسها، ولكن من خلال إثارتها بعنصر التقزز الذي يسبب الشعور بالغثيــان فــي أقصى قوته، وتصاحبه هزة عنيفة جدًا تسيطر على الجسم.

إن العنصر المسبب للتقزز يكون في التقليد مماثلاً للقبح تمامًــا. نعــم! لأن التأثير المروع الذي يحدثه يكون عنيفًا، ولذلك لا يمكن أن يكون موضوعًا جيدًا لا في الشعر ولا في الرسم، ولكن ربما يمكن إضفاء بعض الليونــة علــى التعبيــر اللغوي عند تجسيد هذا الشعور، لذلك أجرؤ على أن أدّعي أن الــشاعر يمكنــه أن يستخدم بعض الملامح المثيرة للتقزز، وأن ينسجها في مجموعة مــن الأحاســيس الأخرى، ويمكنه أيضًا أن يبرز ذلك كله بإضافة عنصر القبح إليها.

إن التقزز والاشمئزاز يمكن أن يساهم في إبراز الــسخرية، أو باســتخدام عناصر أخرى مضادة، مثل الكرامة والشرف أو اللياقة وحسن السلوك. هذا التضاد سوف يجسد الموقف الساخر ويبلوره، وهناك الكثيــر مــن هــذه الأمثلــة عنــد أرستوفانيس، ويحضرني الآن مثال "العرسة" التي قطعت على سقراط حبل أفكاره عندما كان منشغلاً بأبحاثه الفلكية [٢]:

MAQ. Prwhn de ge gnwmhn megalhn ajhreJh

Up' askalabwtou. STR. Tina tropon; kateipe moi.

MAQ. ZhtountoV autou thV selhnhV tas odouV

Kai taV perijoraV, eit' anw kechnotoV

Apo thV orojhV nuktwr galewthV katecesen.

STR. HsJhn galewth katacesanti SwkratouV.

ترجمة الفقرة السابقة:

"التلميذ : منذ فترة وجيزة طارت منه فكرة عظيمة بسبب---

شتريبسيادس : بسبب ماذا؟ كيف حدث ذلك؟ احك لي!

التلميذ : عندما كان يبحث في التغييرات التي حدثت في القمر في غابر الأزمان، وكان يقارنها بالتغييرات في الوقت الحاضر، ويراقب دورته الآن، وأُصيب بالهلع عندما كان يفتح فمه، وفجأة أكتشف في الظلام أن عرسة تقف فوق السطح، تتبرز في فمه المفتوح.

شتريبسيادس : أنت تمزح! هل يمكن أن تتبرز عرسة فوق سقراط!"

إن المرء لا يستطيع أن يتجاهل الشعور بالغثيان، عندما يسقط شيء مقزز في فمه المفتوح. هنا يختفي العنصر المثير للسخرية أو الضحك، ويتلاشى تمامًا. كما نجد الكثير من الملامح التي تبعث على الضحك في حكايات عن قبائل هوتن توتن (شعب التوتسي الذي يعيش في جنوب غرب إفريقيا: المترجمة) تحت عنوان: "تكاسو وكنونمكياهي"Tquassouw und Knonmquaiha" (إنها قصص إنجليزية ساخرة: المترجمة) التي نشرت في (مجلة بعنوان:"Kenner"، أي

"المعرفة": المترجمة). هذه المجلة الإنجليزية الأسبوعية كانت مليئة بالمواقف الطريفة التي كانت تنسب إلى اللورد شيسترفيلد. ونحن نعرف أن شعب الهوتن توتن قذر للغاية، ولكن هناك الكثير من الأشياء التي يعتبرونها جميلة ورقيقة ومقدسة، هذه الأشياء نفسها تثير فينا الشعور بالغثيان: مثل قطعة من غضروف الأنف، أو أثداء متراخية ومتدلية حتى السرّة. وكانوا يصنعون من الهباب ودهون الماعز أدوات تجميل، يدهنون بها أجسامهم بالكامل، ويتعرضون لأشعة الشمس، ويغطون خصلات شعرهم بالدهون، ويلفون أرجلهم وأيديهم بأمعاء الحيوانات فور ذبحها. فعندما نتفحص مثل هذه المشاهد ندرك على الفور أن الموضوع يتعلق بحب ملتهب رقيق مصحوبًا بالوقار، ونتعرف أيضًا من خلال هذا المشهد على اللغة الراقية التي تجسد أهمية الموضوع بالنسبة إليهم، ونتعرف أيضًا على طريقتهم في التعبير عن إعجابهم بهذه التقاليد والطقوس، لذلك فإننا نتوقف فورًا عن الضحك، ولا يصبح الموقف ساخرًا [٣].

وربما يمكن إضافة عنصر الفزع إلى العنصر المثير للغثيان، فيصبح ما نسميه بشعًا ومروعًا ليس شيئًا آخر سوى فزع مقزز ومثير للغثيان. إن لونچين [٤] يستنكر الطريقة التي جسد بها هيزيودوس الحزن [٥]: "ThV ek men rinvn muxai reon"، وأعتقد أن السبب في ذلك ليس لأنه عنصر مقزز فقط، ولكن لأنه عنصر مقزز يخلو من عنصر الفزع؛ لأن الأظافر الطويلة: "makroi d' onuceV ceiressin uphsan" التي تبرز من الأصابع تبدو بالنسبة إليه غير قبيحة للغاية. إن الأظافر الطويلة لا تثير الغثيان بشكل أقل من التقزز الذي يشعر به المرء عندما يرى أنفًا يسيل منه المخاط، إلا أن الأظافر الطويلة تثير الخوف والفزع، لأنها هي التي تمزق الوجنات، ويسيل بسببها الدم على الأرض:

..---ek de pareivn

..Aim' apeleibet' eraze---

أما الأنف الذي يسيل منه المخاط، فلا يمثل شيئًا سوى أنف يسيل منه المخاط، وأنا أتوقع أن الحزن هو الذي كمم الفم. ولنقرأ مثلاً تلك الفقرة عند سوفوكليس التي تصف مغارة فيلوكتيت التعيس، هذه المغارة الخاوية على عروشها: ليس عنده طعام، ولا أي شيء يبعث على الراحة والسكينة، ولا يوجد سوى قش جاف مدهوس ذابل تبقى من مخلفات الشجر التي جفت، وكأس من الخشب رديء الصنع، وموقد. هذه هي كل ثروة هذا الرجل المريض الوحيد الذي عاش من دون من يؤنس وحدته! فكيف ينهي الشاعر هذه اللوحة التعبيرية الحزينة والمفزعة للغاية! إنه ينهيها بإضافة عنصر الغثيان من خلال زفرة يطلقها نيوبتوليم، وهو ينتفض في ذعر قائلاً:

NE. Orv kenhn oikhsin anJrwpwn dica.

OD. Oud' endon oikopoioV esti tiV trojh;

NE. Steipth ge jullaV wV enaulizonti tw.

OD. Ta d' all' erhma, kouden esJ' upostegon;

NE. Autoxulon g' ekpwma, jaulourgou tinoV

Tecnhmat' androV, kai purei' omou tade.

OD. Keinou to Jhsaurisma shmaineiV tode.

NE. Iou, iou- kai tauta g' alla Jalpetai

Rakh, bareiaV tou noshleiaV plea.

ترجمة الفقرة السابقة:

"يوليس : توجد هنا خرق جفت، ممزقة ومليئة بالدم والصديد [٦]!

نيوبتوليم : أنا لا أرى شيئًا، أنا، لا! لا أحد يسكن هنا في هذا المكان الموحش.

يوليس : ألا توجد أشياء مهمة، كالأدوات المنزلية مثلاً؟

نيوبتوليم : كومة من الأعشاب الجافة المضغوطة من أجل استخدامها كوسادة.

يوليس : وفيما عدا ذلك، فكل شيء خاو؟ ألا توجد أية أدوات أخرى؟

نيوبتوليم : وعاء للشرب من الخشب، قبيح الشكل للغاية، وصُنع بشكل لا يوحي بلمسات فنية -. انظر هنا! يوجد موقد أيضًا.

يوليس : حقيقة! هذه ثروة ذلك الرجل.

نيوبتوليم: بلى! انتظر! هنا توجد ملابس بجوار الموقد. إنها ممزقة ومليئة بآثار الجروح الدامية."

كما يظهر هيكتور المنهك عند هوميروس بوجهه المشوه من آثار الدم المختلط بالأتربة وشعره الملتصق:

..Squallentem barbam et concretos sanguine crines,

ترجمة العبارة السابقة:

"منفوش شعر الذقن، وشعر الرأس ملتصق ببعضه من أثر الدم."

ويعبّر فرجيل [٧] عن ذلك في مشهد مثير للغثيان والفزع، ويدعو إلى الشفقة والتأثر. ومن يستطيع التفكير في عقاب مارسياس عند أوفيد دون أن يشعر بالتقزز والاشمئزاز [٨] ؟

..Clamanti cutis est summos derepta per artus:

..Nec quidquam, nisi vulnus erat: cruor undique manat:

..Detectique patent nervi: trepidaeque sine ulla

..Pelle micant venae: salientia viscera possis,

..Et perlucentes numerare in pectore fibras.

ترجمة الأبيات الشعرية السابقة:

"كان يصرخ، عندما كان يُنزع الجلد من فوق الأعضاء،

وتغطي الجروح جسمه بالكامل، ويسيل منها الدم.

والأعصاب عارية ومكشوفة، والعروق ترتعش وتنبض،

التي كان المرء يستطيع أن يعدها بكل دقة،

وتظهر أنسجة الصدر أيضًا."

من الذي لا يشعر بأن العنصر المقزز هنا جاء في المكان الصحيح؟ لأنه جعل الشيء الفظيع يبدو أكثر فظاعة، وهذا الشيء الأكثر فظاعة موجود في الطبيعة بالفعل، فإذا أثار تعاطفنا بشكل غير مبالغ فيه، وبنسبة معقولة، فما النسبة الأقل التي يجب أن يُعرض بها في التقليد؟ لا أرغب في أن أكرر الأمثلة، ولكن ينبغي أن أنوه إلى أن الشاعر يستطيع أن يستخدم عنصرًا واحدًا من عناصر الفظاعة الذي يتمثل في إثارة الغثيان عند الشعور ببشاعة الجوع. حتى في حياتنا العادية فإننا لا نعبّر عن محنة الجوع الشديدة أكثر من التعبير الذي ورد في كل القصص التي تناولت الأطعمة التي لا يمكن أكلها مثل الأطعمة الفاسدة والتي تثير فينا الغثيان، ولكن في مثل هذه الظروف لا بد على المعدة من أن تتقبلها، وأن

تكتفي ونرضى بها. وحيث إن التقليد لا يستطيع أن يثير فينا غريزة الجوع، لــذلك فإن المقتبس يبحث عن ملاذ، أو مخرج في عنصر آخر يكون مزعجًا ومحرجًــا بحيث ندرك أن أشد حالات الجوع يمكن أن تكون بمثابة الأزمة الصغرى بالنــسبة إليه، وفي هذه الأثناء يحاول التقليد إبراز العنصر الآخر بحيث يكون الامتعــاض الناتج عنه رهيبًا، لدرجة أننا ننشغل به ولا نلتفت إلى المعاناة الحالية الناتجة عــن الإحساس بالجوع الشديد. وفي هذا الصدد يقول أوڤيد عن أوريدا الــذي أرســلته سيريس إلى الجوع [٩]:

..Hanc (famem) procul ut vidit--

..---refert mandata deae; paulumque morata,

..Quanquam aberat longe, quanquam modo venerat illuc,

..Visa tamen sensisse famem---

ترجمة الأبيات الشعرية السابقة:

"كيف أنها رأته من بعيد----،

---وأخبرته بأوامر الإلهة، وبعد فترة وجيزة

- فلا يهم إن كانت تقف على البعد، أو كانت قادمة على الفور-،

وكانت هي الأخرى تشعر بالجوع أيضًا ---"

إنها مغالاة زائدة عن الحد! إن الجائع - حتى لو كان الجــوع نفــسه - لا يمتلك القوة التي تجعل الآخرين يشعرون بمثل شعوره. إن هيئته تثير فينا الــشفقة والفظاعة والاشمئزاز. إننا نشعر بهذه الأحاسيس كلها، ولكن ليس بمحنة الجــوع. إن أوڤيد لم يدخر وسعًا في تصوير هذه الفظاعة في لوحة فاميس من أجل تصوير ألم الجوع عند إيرزيشتون. إن ملامح الجوع تظهر سواء عنده، أو عند كاليماخوس

بشكل بشع (١٠). فبعد أن أكل إيرزيشتون كل شيء، لم يترك شيئًا حتى البقرة التي قدمتها أمه قربانًا للإلهة: فيستا، ويجعله كاليماخوس ينقض على الخيول والقطط، ويلتقط كل ما يجده من كسرات الخبز الجافة في الشوارع، وكان يتسول من أجل الحصول على بقايا الطعام من موائد الغرباء:

..Kai tan bvn ejagen, tan Estia etreje mathr,

..Kai ton aeJlojoron kai ton polemhion ippon,

..Kai tan ailouron, tan etreme Jeria mikka--

..Kai toJ' o tv basilhoV eni triodoisi kaJhsto

..Aitizwn akolwV te kai ekbola lumata daitoV--

ترجمة الأبيات الشعرية السابقة:

"إنه يلتهم البقرة التي قدمتها أمه قربانًا للإلهة فيستا،

وخيول المراهنات والخيول الحربية أيضًا.

وبعد ذلك يلتهم القطة التي كان يُرهب بها الحيوانات الأصغر.

وفي النهاية جلس سليل الملوك على قارعة الطرق ليتسول،

ويتذلل من أجل الحصول على اللقم الجافة والبقايا الملقاة من موائد الطعام."

ويجعله أوفيد في نهاية الأمر ينهش بأسنانه أجزاءً من جسمه كي يطعم جسمه بأجزاء من جسمه:

..Vis tamen illa mali postquam consumserat omnem

..Materiam---

..Ipse suos artus lacero divellere morsu

..Coepit; et infelix minuendo corpus alebat.

ترجمة الأبيات الشعرية السابقة:

"ولكن بعد أن التهم المنكوب المبتلى كل ما لديه من مخزون ---،

نهش قطعة من لحم ذراعه،

ليطعم بها جسمه، ليعوض ما ينقص من أجزاء من جسمه."

كانت المخلوقات التي هي خليط من الحيوانات والبشر المقززة، كريهة الرائحة للغاية، لذلك كان لا بد من أن يُجسد الجوع بشكل مفزع ومروع الذي جاء ليخيفهم ويمنعهم من خطف الأطعمة. إننا نسمع تأوهات فينيوس وشكواه عند أبوللونيوس (١١):

..TutJon d' hn ara dh pot' edhtuoV ammi lipwsi,

..Pnei tode mudaleon te kai ou tlhton menoV odmhV.

..Ou ke tiV oude minunJa brotvn anscoito pelassaV,

..Oud' ei oi adamantoV elhlamenon kear eih.

..Alla me pikrh dhta ke daitoV episcei anagkh

..Mimnein, kai mimnonta kakh en gasteri JesJai.

ترجمة الأبيات الشعرية السابقة:

"آه، ليتهم تركوا لي، ولو القلة القليلة من الطعام!

إن هذه المخلوقات تنفخ بقوة بخارًا مفزعًا لا يستطيع أحد احتماله.

ولا يستطيع أي إنسان الاقتراب منه، ولو حتى لفترة وجيزة،

ولو كان قلبه مصنوعًا من الفولاذ.

ولكن تجبرني أزمة الجوع المريرة والحاجة إلى الطعام،

على الصمود والصبر، لكي أملأ معدتي الملعونة."

وأريد هنا من وجهة النظر نفسها أن أغفر لفرجيل تجسيده لهذه المخلوقات الطائرة بهذا الشكل المرعب، ولكنه في حقيقة الأمر لم يتناول محنة الجوع كرد فعل في اللحظة نفسها على ما تفعله هذه المخلوقات، ولكن الموقف يدور هنا حول ما تتنبأ به، وما سوف يحدث في المستقبل، وإضافة إلى ذلك فإن هذه النبوءة تتحول في نهاية الأمر إلى تلاعب بالكلمات والألفاظ. وحتى دانتي لا يمهد للمعاناة الشديدة في قصة تجويع أوجولينو المحزنة في الفقرة الكريهة والمقيتة عندما يلقي به وتابعه السابق في جهنم، ولكن هذا التجويع لا يأتي دون ذكر عنصر الاشمئزاز والتقزز الذي يباغتنا، وبشكل ملحوظ جدًا، عندما يقدم الأبناء أنفسهم لأبيهم من أجل أن يتغذى على لحومهم، وفي هذا الصدد أريد أن أضرب مثالاً من فقرة كان من المفروض أن أذكرها بدلاً من كل الأمثلة السابقة، إنها فقرة من مسرحية بيمونت، وفليتشر رغم أنه يجب عليّ أن أعترف بأن فيها قليلاً من المغالاة والمبالغة (١٢).

وسوف أتناول أبشع لوحات الرسم رغم الجدل الدائر حول عدم السماح بوجود عناصر مقززة بالوجه على اعتبار أن فن الرسم فن جميل لا يسمح بتصوير مثل هذه الموضوعات: هذا معناه أن الرسم لا بد من أن يتجنب كل الموضوعات التي تتناول أشياءً بغيضة التي تبرز تعبيرات الوجه بشكل مقزز للغاية، ولكن

بوردينون في إحدى لوحاته يجعل أحد الحاضرين يسد أنفه في أثناء دفن المسيح، ويستنكر ريتشاردسون هذا المنظر [١٣] لأن المسيح لم يكن قد توفي قبلها بكثير، ولم يكن جثمانه قد بدأ في التحلل، ولكن على العكس من ذلك ففي عملية البعث للآزاروس يعتقد ريتشاردسون أنه يُسمح للرسام أن يبين بعض الجوانب لهذا الذي يُبعث إلى الحياة مرة أخرى، لأن القصة تقول صراحة إن الروائح الكريهة كانت تنبعث من جثمانه، وأعتقد أن هذا التصور لا أستطيع احتماله لأن الروائح الكريهة ليست في حد ذاتها هي التي تبعث على الغثيان والتقيؤ، ولكن الفكرة نفسها أي عندما نفكر في هذه الرائحة، ونتخيلها، فنلاحظ أننا نهرب من الأمكنة التي تنبعث منها الروائح الكريهة حتى، ونحن نعاني من الزكام، ولكن فن الرسم يرغب في تصوير الأشياء المقززة ليس من أجل إثارة التقزز والغثيان، ولكن من أجل - مثلما يحدث في الشعر تمامًا - تقوية عناصر الفزع والسخرية، ولكن ذلك سيكون على مسئوليته الخاصة! ولكنني استطعتُ أن أستشف في هذه الحالة أن العنصر المثير للغثيان عند تقليده في موضوع مرئي يفقد تأثيره أكثر مما لو تم تقليده في موضوع مسموع، لأنه لا يمكن مزج عنصر الفزع بعنصر السخرية في الأشياء المرئية، لأنه عندما ينتهي تأثير المفاجأة، ويحدث إشباع للنظرة المولعة الشغوفة، ينفصل كل عنصر منهما عن الآخر ويعود إلى هيئته الأولية الخام.

هوامش الفصل الخامس والعشرين

(1) Klotzii epistolae Homericae, p. 103.

(2) Nubes v. 169-174.

(3) The Connoisseur, Vol. I. No. 21.

ترجمة الفقرة السابقة:

"ويقال الآتي في التغني بجمال كنونمكياهي":

He was struck with the glossy hue of her complexion, which shone like the jetty down on the black hogs of Hessaqua; he was ravished with the prest gristle of her nose; and his eyes dwelt with admiration on the flaccid beauties of her breasts, which descended to her navel.

وهل كان دور الفن يرمز فقط إلى إلقاء الضوء على سحرها وفتنتها؟

She made a varnish of the fat of goats mixed with soot, with which she anointed her whole body, as she stood beneath the rays of the sun; her locks were clotted with melted grease, and powdered with the yellow dust of Buchu; her face, which shone like the polished ebony, was beautifully varied with spots

of red earth, and appeared like the sable curtain of the night bespangled with stars: she sprinkled her limbs with woodashes, and perfumed them with the dung of Stinkbingsem. Her arms and legs were entwined with the shining entrails of an heifer: from her neck there hung a pouch composed of the stomach of a kid: the wings of an ostrich overshadowed the fleshy promontories behind; and before she wore an apron formed of the shaggy ears of a lion.

وأضيفُ إلى ذلك الطقوس التي تحدث عند لقاء العاشقين:

The Surri or chief priest approached them, and in a deep voice chanted the nuptial rites to the melodious grumbling of the Gom-Gom; and at the same time (according to the manner of Caffraria) bedewed them plentifully with the urinary benediction. The bride and bridegroom rubbed in the precious stream with extasy, while the briny drops trikled from their bodies; like the oozy surge from the rocks of Chirigriqua.}

(4) Peri uyouV, tmhma h, p. 18. edit. T. Fabri.

(5) Scut. Hercul. v. 266.

(6) Philoct. v. 31-39.

(7) Aeneid. lib. II. v. 277.

(8) Metamorph. VI. v. 387.

(9) Ibid. lib. VIII. v. 809.

(10) Hym. in Cererem. v. 109-116.

(11) Argonaut. lib. II. v. 228-233.

(12) The Sea-Voyage Act. III. Sc. 1.

Ein franzoesischer Seeraeuber wird mit seinem Schiffe an eine wueste Insel verschlagen. Habsucht und Neid entzweien seine Leute und schaffen ein paar Elenden, welche auf dieser Insel geraume Zeit der aeussersten Not ausgesetzt gewesen, Gelegenheit, mit dem Schiffe in die See zu stechen. Alles Vorrates an Lebensmitteln sonach auf einmal beraubet, sehen jene Nichtswuerdige gar bald den schmaehlichsten Tod vor Augen, und einer drueckt gegen den andern seinen Hunger und seine Verzweiflung folgendergestalt aus:

ترجمة الفقرة السابقة:

"تقذف الأمواج بأحد القراصنة الفرنسيين وبسفينته إلى جزيرة مقفرة موحشة، بعد أن انقسم رجاله إلى فريقين بسبب شهوة التملك والغيرة والحقد، فتسبب ذلك في العديد من الكوارث التي ضربت الجزيرة بأزمات شتى، ومع ذلك فإنهم يتحينون الفرصة، من أجل الإقلاع بالسفينة مرة أخرى في عرض البحر، وسُرقت كل الإمدادات الموجودة معهم، لذلك يرى البعض منهم أنه لا مفر من الموت البشع، ويعبّر كل واحد منهم عن جوعه ويأسه هكذا":

Lamure.

Oh, what a tempest have I in my stomach!

How my empty guts cry out! My wounds ake,

Would they would bleed again, that I might get

Something to quench my thirst.

Franville.

O Lamure, the happiness my dogs had

When I kept house at home! They had a storehouse,

A storehouse of most blessed bones and crusts,

Happy crusts. Oh, how sharp hunger pinches me!--

Franville.

How now, what news?

Morillat.

Hast any meat yet?

Franville.

Not a bit that I can see;

Here be goodly quarries, but they be cruel hard

To gnaw: I ha' got some mud, we'll eat it with spoons,

Very good thick mud; bot it stinks damnably,

There's old rotten trunks of trees too,

Bot not a leaf nor blossom in all the island.

Lamure.

How it looks!

Morillat.

It stinks too.

Lamure.

It may be poison.

Franville.

Let it be any thing;

So I can get it down. Why man,

Poison's a princely dish.

Morillat.

Hast thou no bisket?

No crumbs left in thy pocket? Here is my doublet,

Give me but three small crumbs.

Franville.

Not for three kingdoms,

If I were master of 'em. Oh, Lamure,

But one poor joint of mutton, we ha' scorn'd, man.

Lamure.

Thou speak'st of paradise;

Or but the snuffs of those healths,

We have lewdly at midnight flang away.

Morillat.

Ah! but to lick the glasses.

ولكن هذا كله لا يساوي شيئًا بالنسبة إلى ما يقوله طبيب وجراح، السفينة عندما ينضم إليهم:

Franville.

Here comes the surgeon. What

Hast thou discover'd? Smile, smile and comfort us.

Surgeon.

I am expiring,

Smile they that can. I can find nothing, gentlemen,

Here 's nothing can be meat, without a miracle

Oh that I had my boxes and my lints now,

My stupes, my tents, and those sweet helps of nature,

What dainty dishes could I make of 'em.

Morillat.

Hast ne'er an old suppository?

Surgeon.

Oh would I had, sir.

Lamure.

Or but the paper where such a cordial

Potion, or pills hath been entomb'd?

Franville.

Or the best bladder where a cooling-glister.

Morillat.

Hast thou no searcloths left?

Nor any old pultesses?

Franville.

We care not to what it hath been ministred.

Surgeon.

Sure I have none of these dainties, gentlemen.

Franville.

Where's the great wen

Thou cut'st from Hugh the sailor's shoulder?

That would serve now for a most princely banquet.

Surgeon.

Ay if we had it, gentlemen.

I flung it over-bord, slave that I was.

Lamure.

A most improvident villain.}

(13) Richardson de la peinture T. I. p. 74.

الفصل السادس والعشرون

لقد صدر كتاب للسيد ڤينكل مان بعنوان:" تاريخ الفن في العصور القديمة"، ولن أتقدم خطوة واحدة قبل أن أكون قد قرأتُ هذا الكتاب. إن من يُمنطـــق الفـــن بمصطلحات عام، لا يمكن أن يفضي بنا هذا التفلسف إلا إلى الأوهام والخزعبلات، التي حتى بعد حين - قصر الوقت أم طال - سوف تشعرنا بالخجل عندما نجد ما يفندها ويدحضها في كتب الفن المتخصصة، لأن القدماء أدركوا العلاقة التي تربط بين الرسم والشعر، ولم يضيقوا الخناق على هذا الفن أو ذاك أكثر مما يحتمل كل منهما. إن ما فعله الفنانون القدماء يرشدني إلى النهج الذي ينبغي علـــى الفنـــانين إتباعه. فعندما يستعرض رجل شعلة التاريخ بهذا الشكل، لا بد من أن يؤدي ذلـــك حتمًا إلى فتح باب المضاربات والتخمينات والقيل والقال. ومن المألوف أن يقلّـــب المرء في صفحات الكتب المهمة، قبل أن يبدأ في قراءتها بشكل متأن وصـــحيح، وفي هذا الصدد أصرح بأن شغفي كله كان ينصبّ على ما يعرفه مؤلف الكتـــاب عن لاؤوكون قبل أي شيء آخر، ليس كعمل فني كتب عنه ملاحظات فيما ســـبق في موضع آخر، ولكن ما يهمني هنا بالدرجة الأولى فقط ما يقوله عن عمر هـــذا العمل الفني، وإلى أي من المجموعتين سوف ينضم، هل إلى هؤلاء الذين يـــدّعون أنه يبدو أن فرجيل كان يضع هذه المجموعة نصب عينيه؟ أم يؤيد الآخرين الـــذين يعتقدون أن الفنان هو الذي اقتبس من الشاعر؟

وطبقًا لإحساسي فإنني أعتقدُ أنه سوف يصمت (أي الـــسيد ڤينكـــل مـــان: المترجمة) في هذه النقطة بالذات، ويتجاهل مناقشة من اقتبس من من، ولن يـــشير إلى الأهمية القصوى لبحث هذه النقطة، وهذا ليس بمستبعد. وربما تكـــون أوجـــه التشابه أو التطابق التي استندتُ إليها في تكوين رأيي، جاءت بـــشكل عـــشوائي، عندما تكلمتُ فيما سبق عن اللوحة الشعرية ونظيرتها في فن الرسم، وربما لم تكن هذه الأمثلة نموذجًا جيدًا إلا في ملامح قليلة وبسيطة، ويمكننا من ذلك إذًا اســـتنتاج أنه ليس بالضرورة أن يكون قد استند الاثنـــان (أي الـــشاعر والرســـام/النحـــات: المترجمة) إلى نموذج بعينه، أو أن أحدهما احتاج إلى الرجوع إلى الآخر من دون

أن يكون قد بهره أو حتى لفت نظره أي ملمح براق عنده، لأنه (أي السيد فينكلمان: المترجمة) يفترض أن يكون لاؤوكون من العصور التي وصل فيها الفن عند اليونانيين إلى أوج عظمته وإلى قمة الكمال، أي من عصر الإسكندر الأكبر. وها هو يقول [١]:

> "إنه لمن حسن الطالع أن يبقى - رغم تبديد معظم الأعمال الفنية - عمل من هذا العصر الذهبي الذي يعد إحدى عجائب الدنيا، ويصبح شاهدًا على صدق التاريخ، ويدل أيضًا على عظمة روائع الأعمال الفنية التي حُطمت وأُبيدت. إنه تمثال لاؤوكون مع ابنيه، الذي شيده كل من أجيساندر [٢] وأبوللودوروس، وأتندوروس من روديسيا. ولا بد من أن يكون هذا التمثال في أغلب الظن من الحقبة الزمنية- إذا كان في مقدورنا حقًا تحديدها مثلما يفعل البعض - التي تُعرف بعصر الأوليمبيس الذي ازدهر فيه الفن والفنانون."

ويضيف في ملاحظة أخرى:

> "إن بلينيوس لا يقول شيئًا عن العصر الذي عاش فيه الفنان أجيساندر ومساعدوه، لكن مافاي في أثناء تناوله للتماثيل القديمة أكد أن الفن عند هؤلاء الفنانين ازدهر في حقبة الأوليمبيس الثامنة والثمانين، واعتمد على رأيه الكثيرون أمثال ريتشاردسون الذي - على حسب ظني - أعتقد أن يكون أتندوروس هو أحد تلاميذ بولي كليتوس، لذلك جاء تصنيف هذا التلميذ بشكل خاطئ في حقبة الأوليمبيس التالية لها، أي في الحقبة السابعة والثمانين، ولا توجد عند مافاي أسباب أخرى غيرها."

بالتأكيد لم يكن لديه أسباب أخرى، ولكن لماذا يكتفي السيد ڤينكل مان بالاستشهاد فقط بهذا السبب الخاطئ عند مافاي؟ هل يتناقض مع نفسه؟ ليس تمامًا، لأنه عندما لا يجد الأسباب التي تعضد موقفه، فإنه يقترح أي احتمال كمخرج يجعلنا لا نستطيع التأكد من أن أتندوروس كان تلميذًا لبولي كليتوس، أو أن أتندوروس كان مساعدًا لكل من أجيساندر وبولي كليتوس، ولا يمكن أن يكون المذكور هنا هو نفس الشخص، لأننا نستطيع - من حسن الطالع - أن نتأكد من ذلك من مسقط رأس كل منهما. إن أتندوروس الأول كان من مدينة كليتور/أركاديا، طبقًا لأقوال أحد الشهود، وهو بوزانياس [٣] أما الآخر فكان من مواليد روديسيا، طبقًا لشهادة بلينيوس

من المستحيل أن السيد ڤينكل مان لم يكن يقصد إثبات عدم صحة ما جاء عند مافاي بإضافة هذا السبب فقط، فلا بد من أن تكون هذه الأسباب على درجة كبيرة من الأهمية بالنسبة إليه، التي استنتجها من التقنية الفنية العالية لهذا العمل، وطبقًا للمعلومات التي لا جدال فيها - على حد علمه - التي جعلته لم يهتم ببحث ما إذا كان رأي مافاي يمكن أن يكون له احتمالات أخرى، يؤكد بلا أدني شك أن لاؤوكون تضمن على "argutiis" (أي الكثير من التقنيات الفنية الدقيقة: المترجمة) [٤] التي برع فيها ليسيبوس، والتي لم يستخدمها أحد سواه. أما مافاي فإنه كان يقصد عملاً آخر له من حقبة سابقة.

حتى إن ثبت أن لاؤوكون لا يمكن أن يكون من عصر أقدم من عصر ليسيبوس، ألا يعني ذلك أنه يعد بمثابة دليل على أنه كان من العصر نفسه؟ وأنه من المستبعد جدًا أن يكون من عصر متأخر جدًا؟ وقبل البدء في تناول العصور كلها التي ازدهر فيها الفن في اليونان حتى بداية النظام الملكي الروماني - الذي كان يزدهر ويترفع عاليًا في فترات، ثم يهبط وينحدر بشدة في فترات أخرى- يجب عليّ أولاً أن أتساءل لماذا لم يكن لاؤوكون أحد براعم التنافس الشريف بين الفنانين الذي أججته الأبهة بشكل مسرف في عهد القياصرة الأوائل؟ ولماذا لم يكن

أجيساندر ومساعدوه من نفس الحقبة التي عاش فيهـا كـل مـن سـترونجيليون وأركيزيلاوس وباسيتيليس وبوزيدونيوس وديوجينيس؟ ألم تكن أعمال هذا الفنـان على قدم المساواة مع روائع الأعمال الفنية الكبيرة كأحسن ما قدمه الفـن قاطبـة؟ ومتى كانت أعمال هؤلاء غير المشكوك في صحتها هي التي تحدد أعمار صانعيها غير المعروفة، التي لا يمكن معرفتها بدقة إلا من خلال الروائع الفنية نفسها التـي خلّفوها؟ لا بد للعناية الإلهية من أن تحفظ الخبير في تاريخ الفن من أن يعتقد أنـه يجب ترتيب هذه القطع الفنية في الحقبة نفسها، التي يعتقد السيد ڤينكـل مـان أن تمثال لاؤوكون شُيد فيها. صحيح أن العصر الذي عاش فيه الفنانون الذين شـيدوا لاؤوكون لم يحدد بدقة، ولكن إذا كان من الممكن أن أستخلص من مضمون الفقرة كلها ما إذا كان يريد أن يضع لاؤوكون بين عصر الفنـانين القـدماء أو الفنـانين الأحدث، فلا بد من أن أعترف بأنني أعتقد أن الاحتمال الثاني هو الأصح بالنـسبة إليّ، ولكن لكل منا رأيه.

وبعد أن تناول بلينيوس بشيء من التفصيل كبار الفنانين وأمهرهم في فـن النحت، أمثال فيدياس وبراكسيتيليس وسكوباس، تناول أيضًا آخرين خاصة هؤلاء الذين بقيت بعض أعمالهم في روما من دون أن يرتب أسماءهم ترتيبًا زمنيًا. إنـه يقول [٥]:

Nec multo plurium fama est, quorundam claritati in operibus eximiis obstante numero artificum, quoniam nec unus occupat gloriam, nec plures pariter nuncupari possunt, sicut in Laocoonte, qui est in Titi Imperatoris domo, opus omnibus et picturae et statuariae artis praeponendum. Ex uno lapide eum et liberos draconumque mirabilis nexus de consilii sententia fecere summi artifices, Agesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii. Similiter Palatinas domus Caesarum replevere probatissimis

signis Craterus cum Pythodoro, Polydectes cum Hermolao, Pythodorus alius cum Artemone, et singularis Aphrodisius Trallianus. Agrippae Pantheum decoravit Diogenes Atheniensis, et Caryatides in columnis templi ejus probantur inter pauca operum: sicut in fastigio posita signa, sed propter altitudinem loci minus celebrata.

ترجمة الفقرة السابقة:

"إننا لا نعرف الكثير عن بعض الفنانين، لأن بعضهم شيدوا الأعمال العظيمة بشكل جماعي، ولم تُكتب لهم الشهرة، لأن أحدًا منهم لم يطالب بحقه فيها. لذلك لم تُسجل أسماؤهم على هذه الأعمال، تمامًا مثلما حدث مع لاؤوكون الذي وُضع في قصر القيصر تيتوس. إنه عمل يتفوق على كل الأعمال الفنية التي شُيدت في فن النحت، هذا التمثال الذي اشترك في صنعه ثلاثة من النحاتين العظماء، وهم أجيساندر، وأبوللودوروس، وأتندوروس من روديسيا، وبرعوا في إبراز الثنيات واللفات الرائعة للثعابين، وشيده من حجر واحد بعد أن وضع الثلاثة خطة جماعية، وكان ذلك في الوقت الذي امتلأت فيه كل قصور القيصر في بالاتين بالتحف الفنية التي قام بها كل من كراتيروس بالتعاون مع بيتودوروس، وبولي ديكتيس مع هيرمولاؤس، وبيتودوروس آخر مع أرتيمو، الذي كان معاصرًا لأفروديسيوس من تراليس. كما أن ديوجنيسيس من أثينا قام بتزيين معبد الآلهة في أجريبا. كما شُيدت تماثيل النساء في شكل أعمدة لرفع أسقف المعابد ولتزيينها، وكانت

> محط تقدير وإعجاب الجميع، الذي لم تحظ به سوى بعض الأعمال القليلة من هذا النوع، وكذلك تماثيل الأشخاص الموجودة فوق الجملون التي لم تشتهر بسبب ارتفاع المكان الموجودة فوقه فأدى ذلك إلى عدم رؤيتها بوضوح."

لم يُذكر اسم أحد من كل هؤلاء الفنانين سوى ديوجنيسيس من أثينا الذي عاش في عصر يخلو تمامًا من المتناقضات الذي قام بتزيين معبد الآلهة في أجريبا، وهذا يعني أنه عاش في عصر أغسطس، وإذا أمعنا النظر في كلمات بلينيوس، - أعتقدُ - إننا سوف نستطيع تحديد العصر الذي عاش فيه كل من كراتيروس وبيتودوروس وبولي ديكتيس وهيرمولاؤس وبيتودوروس الآخر، وأرتيمو، وسنتأكد كذلك أن أفروديسيوس تراليانوس لا جدال عليه. إنه يقول عنهم جميعًا:

..Palatinas domus Caesarum replevere probatissimis signis.

ترجمة العبارة السابقة:

> "إن قصور القياصرة في بالاتين امتلأت عن آخرها بمثل هذه التحف الفنية العظيمة."

وهنا أتساءل: هل هذا معناه أن قصر القيصر كان ممتلئًا عن آخره بمثل هذه التحف الفنية الرائعة؟ هل كان القياصرة يبحثون عن هذه الأعمال، ويجمعونها، ويضعونها في منازلهم في روما؟ بالتأكيد لا، ولكن لا بد من أن الفنانين شيدوا هذه الأعمال الفنية الرائعة بتكليف من القياصرة لوضعها في قصورهم، وهذا يعني أنه لا بد من أنهم كانوا معاصرين لهم، ومن الجائز أن بعض الفنانين الذين عاشوا في عصر لاحق، كانوا لا يعملون إلا في إيطاليا فقط، وهذا يجعلنا نستنتج أن أحدًا لم يعرف عنهم شيئًا، لأنه لم يأت ذكرهم أبدًا. فلو كانوا أبدعوا في حقب سابقة، لكان

بوزانياس قد رأى لهم عملاً على الأقل، أو بضعة أعمال، وبالتأكيد كان سوف ينوه إلى ذلك، لأنه يذكر مثلاً اسم بيتودوروس [٦]. أما هاردوين قد جانبه الصواب، لأن الأمر اختلط عليه، واعتقد أنه بيتودوروس نفسه، الذي جاء ذكره عند بلينيوس، لأن بوزانياس نوه إلى النصب التذكاري ليونو، الذي كان من أوائل الأعمال التي رآها في كورونيا في بوؤتين، ويقول في هذا الصدد:

agalma arcaion..

ترجمة العبارة السابقة:

"من روائع الأعمال الفنية القديمة."

وكان يقصد بذلك أعمال الفنانين المهرة الذين عاشوا في العصور الأولى في تاريخ الفن المتعاقبة في سرعة مطردة قبل فيدياس وبراكسيتيليس بزمن طويل، ولا يمكن أن يكون القياصرة قد زيّنوا قصورهم بمثل هذه الأعمال، وينبغي ألا نعتمد على ادعاءات هاردوين الذي يقول إنه ربما يكون أرتيمون هو الرسام نفسه الذي ذكره بلينيوس في فقرة أخرى. اسم واسم آخر مختلف، هذا يعتبر احتمال ضئيل لا يمكن الاستناد إليه لتفسير هذه الفقرة الصحيحة التي لا تحتاج إلى براهين، ولا يختلف عليها اثنان.

فإذا تأكدنا أن كراتيروس وبيتودوروس وبولي ديكتيس وهيرمولاؤس وآخرون الذين عاشوا في عصر القياصرة زيّنوا القصور بالتحف الرائعة، فهذا يجعلني أعتقد أن الفنانين الذين برعوا في تشييد تمثال لاؤوكون لا يمكن أن يكونوا من عصر آخر غير الذي يذكره بلينيوس، ويصفه بكلمة "Similiter" (أي التشابه: المترجمة). ونتساءل هل يمكن أن يكون كل من أجيساندر وأبوللودوروس وأتندوروس من فناني العصور السحيقة جدًا، كما يعتقد السيد ڤينكل مان. كيف يمكن أن يكون أديب معيبًا إلى هذه الدرجة، حيث من المفروض أن تكون دقة

التعبير بالنسبة إليه ليس شيئًا بسيطًا أو هينًا، لأننا نجده يقفز فجأة إلى أحدث الفنانين، ويساوي بينهم وبين الأقدم منهم في هذه الفقرة؟

وربما نعترض فقط على أن هذا "Similiter"- (أي التشابه: المترجمة) - لا يستند على عنصر القرابة والتشابه عند فحص ودراسة العصور الزمنية، ولكن على عنصر آخر، وهو أن الفنانين كانوا يعملون في مجموعات، ولكنهم في الوقت ذاته كانوا يختلفون في التطبيق؛ أي أنه كان لكل منهم منهجه. ويتكلم بلينيوس عن هؤلاء الذين ظلت أعمالهم مغمورة بسبب التعاون المشترك الذي جمع بينهم في عمل واحد، في حين أنهم كانوا يستحقون تقديرًا أكثر من ذلك، ولأن أحدًا منهم لم يحظ بأي تقدير على مجهوده في العمل المشترك، ولم يُذكر اسم أحد من هؤلاء "quoniam nec unus occupat gloriam. nec plures pariter nuncupari possunt". وكان من الأفضل تجاهل الأسماء جميعها، وهذا ما حدث أيضًا بالنسبة إلى الفنانين الذين شيدوا لاؤوكون، وفنانين آخرين الذين كلفهم القياصرة بصنع تماثيل في قصورهم.

رأيي هو: أن بلينيوس في أغلب الظن كان يقصد فقط الفنانين الأحدث الذين كانوا يعملون في مجموعات، لأنه لو كان يقصد الفنانين الأقدم، لماذا إذًا ذكر اسم الفنان الذي شيد لاؤوكون دون غيره؟ لماذا لم يذكر الآخرين أمثال أوناتاس وكاليتليس، وتيموكليس، وتيمارشيديس، أو بعض أبنائه الذين شيدوا نصبًا تذكاريًا لجوبيتر في روما؟ [٧]. ويقول السيد فينكل مان إنه يلاحظ في الأعمال القديمة أن لهم أكثر من أب (أي أسطى: المترجمة)، ويمكن عمل سجل طويل مفهرس لهذه الأعمال [٨]، فهل كان على بلينيوس أن يذكر تحديدا أسماء كل من أجيساندر وأبوللودوروس وأنتدوروس، عندما يكون في نيته الحديث فقط عن العصور الحديثة ؟

ويتبقى لنا احتمال آخر يمكن أن يساهم في توضيح الكثير من علامات الاستفهام الكبيرة بخصوص الفنانين الكبار الذين شيدوا تمثال لاؤوكون، وصلوا

بالتأكيد إلى قمة الازدهار في عصر القياصرة الأوائل، وربما عملوا في اليونان في العصر الذي يرغب السيد ڤينكل مان وضعهم فيه: ولكن إذا كان تمثال لاؤوكـــون وُضع في اليونان في أي عصر من العصور القديمة أو الحديثة، فيكون من الغريب والمحير جدًا أن يشاهد اليونانيون عملاً كهذا، ويكون رد فعلهم عليه هو الـــصمت المطبق:

(opere omnibus et picturae et statuariae artis praeponendo)

ترجمة العبارة السابقة:

"إنه عمل يتميز على كل الأعمال الأخرى."

إنه يدعو إلى الدهشة والاستغراب حقًا، لو أن الفنانين العظماء لـــم يـــشيدوا شيئًا في اليونان، ولو أن بوزانياس لم يشاهد أيًا من أعمالهم المتبقية في اليونـــان، ولا حتى لاؤوكون. أما في روما فقد ظلت هذه الأعمال العظيمة في مهجورة، ولا يهتم برؤيتها أحد، حتى لو أن تمثال لاؤوكون تم تشييده بالفعل في عصر أغسطس، لذلك لا يبدو غريبًا أبدًا أن يذكره بلينيوس قبل أي شيء آخر. إننا نتذكر فقط مـــا قاله عن تمثال ڤينوس، الذي شيده سكوباس (٩) ووُضع في معبد الإله مارس فـــي روما:

quemcunque alium locum nobilitatura. Romae quidem magnitudo operum eam obliterat, ac magni officiorum negotiorumque acervi omnes a contemplatione talium abducunt: quoniam otiosorum et in magno loci silentio apta admiration talis est.

ترجمة الفقرة السابقة:

"تلك الروائع الفنية التي سوف تجلب الشهرة لأي مكان توضع فيه، ولكن بدلاً من ذلك تختفي في روما ضمن كميات هائلة من الأعمال الفنية الأخرى، ولم يفكر أحد في رؤيتها بسبب كثرة المسئوليات والأعباء والأعمال التجارية التي صرفت الناس عن تأمل مثل هذه الأعمال الفنية الرائعة التي تحتاج إلى تأمل في سكينة عميقة وهدوء، للتعبير عن الإعجاب الشديد بها."

إن الذين يعتقدون أن مجموعة لاؤوكون ما هي إلا تقليد لمجموعة لاؤوكون عند فرجيل، سوف يتلقفون بسعادة كبيرة وبالغة ما قلته آنفًا. لقد راودتني فكرة أخرى ومن الأفضل ألا يرفضونها قبل التفكير فيها، فربما يعتقدون أن أسينيوس بولليو هو الذي لعب دور الوسيط في نقل لاؤوكون كما صوره فرجيل إلى الفنانين اليونانيين الذين اقتبسوا قصة لاؤوكون، أولاً لأن أسينيوس بولليو كان صديقًا حميمًا للشاعر، وعاش أطول منه، وثانيًا لأنه يبدو أنه كتب بنفسه عملاً عن الإنيانذة. إذًا أين يمكن أن يكتب الكثير من الملاحظات عن الإنياذة إلا في أحد أعماله (أي أعمال أسينيوس بولليو: المترجمة) التي اقتبسها بالتالي سيرفيوس، واستشهد بها[١٠]؟ وفي الوقت نفسه كان أسينيوس بولليو محبًا للفنون وخبيرًا فيها أيضًا، وكان يمتلك مجموعة كبيرة من أعظم الأعمال الفنية وأروعها، وكلف فناني عصره بصنع تماثيل تقليدًا للتماثيل الأصلية، ولكن حسب ذوقه، وكان من بينها أيضًا لاؤوكون[١١]:

ut fuit acris vehementiae, sic quoque spectari monumenta sua voluit.

ترجمة الفقرة السابقة:

"وعلى قدر ولعه بهذا النوع من الأعمال الفنية، كـــان
يرغب أيضًا في أن يضم أحدها إلى ممتلكاته الشخصية".

ولكن في الوقت الذي عاش فيه بلينيوس كـــان مجلـــس الـــوزراء التـــابع لأسينيوس بولليو موجودًا في مكان واحد، وليس في أكثر من مكان، وكان تمثـــال لاؤوكون يزين قصر تيتوس. لذلك لا بد من أن يكون هذا الاحتمال ضعيفًا، ولكن لماذا لا يكون تيتوس نفسه هو الذي فعل ذلك، وليس كما نعتقد أنه كان بولليو؟

هوامش الفصل السادس والعشرين

(1) Geschichte der Kunst, S. 347.

(٢) لم يكن ذلك هو أبوللودوروس، ولكنه بولي دوروس. إن بلينيوس هو الوحيد الــذي يذكر اسم هذا الفنان، ولم أكن أعرف أنه وجدت اختلافات في المخطوطات بخصوص هذا الاسم. لقد نوه هاردوين بالتأكيد إلى ذلك. حتى في الطبعات القديمة كلها يوجد اسم بولي دوروس، فلا بد إذًا من أن يكون السيد ڤينكل مان قد وقع في هذا الخطأ البسيط.

(3) AJhnoJvroV de kai DamiaV--outoi de ArkadeV eisin ek KleitoroV. Phoc. cap. 9. p. 819. Edit. Kuh.}

(4) Plinius lib. XXXIV. sect. 19. p. 653. Edit. Hard.

(5) Libr. XXXVI. sect. 4. p. 730.

(6) Boeotic. cap. XXXIV. p. 778. Edit. Kuhn.

(7) Plinius lib. XXXVI. sect. 4. p. 730.}

``````````````(8) Geschichte der Kunst, T. II. S. 332.

(9) Plinius l. c. p. 727.

(10) Ad ver. 7. lib. II. Aeneid. und besonders ad ver. 183 lib. XI.

ينبغي ألا نرتكب خطأً بإضافة عمل آخر إلى قائمة الأعمال المفقودة لهذا الرجل.

(11) Plinius lib. XXXVI. sect. 4. p. 729.
``````````````

الفصل السابع والعشرون

ما زلتُ أتمسك برأيي الذي يتلخص في أن الفنانين الكبار شيدوا تمثال لاؤوكون في عهد القياصرة الأوائل، وهذا يدل على الأقل على أن التمثال ليس قديمًا جدًا، كما يدّعي السيد ڤينكل مان الذي يعضد رأيه بمعلومة صغيرة يعلن فيها الآتي(١):

"بالقرب من مدينة نيتونو، التي كانت تسمى فيما قبل أنتيوم، اكتشف الكاردينال ألكسندر ألباني في أحد الأقبية الكبيرة الغارقة تحت سطح البحر في عام ١٧١٧ - زهرية من المرمر الأسود المختلط الذي يتخلله اللون الرمادي، هذا النوع من المرمر الذي يعرف ببيجيو، ومكتوب عليها النقوش التالية:

AQANODWROS AGHSANDROU

RODIOS EPOIHSE

ترجمة العبارة السابقة:

"إن أتندوروس، ابن أجيساندر من روديسيا هو الذي قام بنحتها."

ونحن نعرف من هذه النقوش أن كلاً من الأب، والابن قد شاركا في صنع تمثال لاؤوكون، وفي أغلب الظن كان أبوللودوروس (بولي دوروس)، وهو ابن أجيساندر لأن هذا الأتندوروس لا يمكن أن يكون أحدًا آخر غير الذي يذكره بلينيوس، وفضلاً عن ذلك، فإن هذه النقوش تبرهن على أن العمل الواحد كان يشارك فيه ثلاثة فنانين، مثلما يذكر بلينيوس أن الفنانين كانوا يكتبون عبارة: تم

صنعه "epoihse, fecit" (أي في المدة المحددة: المترجمة). إنه يذكر أيضًا أن بقية الفنانين استخدموا عبارة "epoiei,faciebat" (أي في وقت غير محدد: المترجمة) من شدة تواضعهم.

لقد وجد السيد ڤينكل مان قليلاً من التضارب في أن أنتدوروس المذكور في هذه النقوش لا يمكن أن يكون شخصًا آخر غير الذي ذكره بلينيوس، وكان من بين الفنانين الذين شاركوا في صنع تمثال لاؤوكون. إن أنتدوروس يختلف تمامًا عن أتيندوروس، أي بإضافة الياء: المترجمة) إنه اسم شخص آخر، لأن أهل روديسيا كانوا يستخدمون اللهجة المحلية فقط، ولديّ الكثير من الملاحظات والتحفظات على الاستنتاجات التي يرغب في الوصول إليها (أي السيد ڤينكل مان: المترجمة).

إن أول ما يقوله هو أن أنتدوروس كان ابن أجيساندر، وهذا شيء محتمل، لأننا في أغلب الظن لا نستطيع أن نثبت العكس لأنه ليس لدينا أدلة قوية، وكان معروفًا أن هناك الكثير من الفنانين القدماء الذين بدلاً من أن يستخدموا اسم الأب، كانوا يرغبون في تسمية أنفسهم بأسماء من علموهم الحرفة، وأن ما يقوله بلينيوس عن الأخوين أبوللونيوس، وتاوريسكوس لا يحتمل تفسيرًا آخر [٢].

ولكن كيف؟ هل هذه النقوش تدحض أقوال بلينيوس، أي أنه لا يوجد أكثر من ثلاثة من الفنانين الذين كتبوا كلمة "epoiei" بدلاً من كلمة "epoihse"؟ لماذا ينبغي علينا أن نتعلم من هذه النقوش، ما نعرفه منذ زمن بعيد في مواضع أخرى؟ ألم نجد عبارة: "Germanicus KleomenhV-epoihse" (أي لقد صنعه كليومينيس: المترجمة) منقوشة على التمثال؟ وعبارة: "ArcelaoV epoihse" منقوشة على التمثال المسمى "بتأليه هوميروس"؟ وأيضًا على الزهرية المشهورة التي وُجدت بالقرب من مدينة جيتا "Gaeta Salpiwn epoihse"؟ إلى آخره. [٣]

إن السيد ڤينكل مان يمكنه أن يقول:

"من يعرف ذلك أفضل مني أنا؟"

وسوف يضيف قائلاً:

"هذا سوف يجعل بلينيوس في وضع حرج، لأن ادعاءه دائمًا يقابل بعدم قبول واعتراض عليه."

ولكنني سوف أقول له: ليس كما تتصور! لأنه كيف يسمح السيد ڤينكل مان لنفسه بأن يدّعي عليه ما لم يقصد قوله أبدًا؟ ألا تدحض الأمثلة الكثيرة المذكورة التي ضربها السيد ڤينكل مان رأيه هو، وليس رأي بلينيوس؟ إنها الحقيقة! ولذلك لا بد من أن أستشهد بالفقرة كلها من مقدمة مخطوطته، حيث يكتب بلينيوس في الإهداء الموجه إلى تيتوس بتواضع رجل يعرف جيدًا ما ينقصه تحديدًا من أجل أن يصل إلى درجة الكمال، ويذكر مثالاً غريبًا للغاية لمفهوم التواضع عند اليونانيين، وعن عناوين كتبهم التي تمني النفس بأشياء كثيرة، وفيها كثير من المبالغة:

(inscriptiones, propter quas vadimonium deseri possit)

ترجمة الفقرة السابقة:

"إن عناوين الكتب طويلة للغاية، لدرجة أن مواعيد المحاكم تضيع بسببها."

لقد توقف بالذات عند عناوين كتبهم التي تبالغ كثيرًا، وتعد وعودًا كثيرة، ونجده يقول الآتي [٤]:

Et ne in totum videar Graecos insectari, ex illis mox velim intelligi pingendi fingendique conditoribus, quos in libellis his invenies, absoluta opera, et illa quoque quae mirando non satiamur, pendent titulo inscripsisse: ut APELLES FACIEBAT, aut POLYCLETUS: tanquam inchoata semper arte et imperfecta: ut contra judiciorum varietates superesset artifici regressus ad veniam, velut emendaturo quidquid desideraretur, si non esset interceptus.

Quare plenum verecundiae illud est, quod omnia opera tamquam novissima inscripsere, et tamquam singulis fato adempti. Tria non amplius, ut opinor, absolute traduntur inscripta ILLE FECIT, quae suis locis reddam: quo apparuit, summam artis securitatem auctori placuisse, et ob id magna invidia fuere omnia ea.

ترجمة الفقرة السابقة:

"حتى لا يبدو الأمر كأنني ألوم اليونانيين في كل شيء، أتمنى أن يفهمني الجميع تمامًا مثلما حدث مع الفنانين والنحاتين كما سترى في هذه الكتب. إنهم نقشوا على هذه الأعمال التي انتهوا من تشييدها، وأيضًا على الأعمال الأخرى التي لا تحوز على إعجابنا عبارات غير محددة مثل "APELLES FACIEBAT" (أي صنعها أبيلليس، أو صنعها بولي كليتوس "POLYCLETUS"، كأن العمل بدأ فقط، ولم ينته بعد، وكأن الفنان حاول أن يجد مخرجًا بالاعتذار لمن يوجهون إليه الانتقادات بالتعبير عن أسفه، لأنه ما زال في مرحلة التعديل، والتحسين، وأن التمثال لم ينته بعد، وهذا يدل على تواضع الفنان، الذي سجل بعض النقوش على أعماله كما لو كان هذا العمل هو أحدث، أو آخر أعماله، وكأن الموت سوف يستدعيه بعد ذلك مباشرة. وأعتقدُ أنه توجد ثلاثة أعمال فنية فقط هي التي تحمل عبارات معينة ومحددة: "إنه صنعها"، وسوف أرجع إلى هذه العبارة في الفقرات القادمة بالتفصيل، ومن هنا يمكن استنتاج أن هؤلاء الفنانين كانوا على يقين من روعة وكمال أعمالهم الفنية، وكانوا على قناعة تامة بتميّزها، ولذلك ناصبهم الكثيرون العداء بسبب ذلك".

وأود أن أنوه، وألفت النظر إلى كلمات بلينيوس التالية: "pingendi fingendique conditoribus", (أي المبدعون في الرسم والنحت: المترجمة). إن بلينيوس لم يقل أنه جرت العادة على أن ينوه الفنانون إلى أعمالهم التي لم تكتمل بعد، من أجل أن يتفحصها الفنانون الآخرون في كل الأزمنة، ولكنه يؤكد أن كل الفنانين الأوائل القدماء، "pingendi fingendique conditores" (أي المبدعون في الرسم والنحت: المترجمة) أمثال أبيلليس وبولي كليتوس. إذًا ليسوا هم وحدهم دون غيرهم، بل كل معاصريهم كانوا يمتلكون هذا التواضع الذكي، لأنه (أي بلينيوس: المترجمة) يذكر هنا فقط هذه الحقيقة، ويشير في صمت لكن في وضوح كاف إلى أن الفنانين التاليين، وخاصة في العصور القديمة كانوا يعبّرون عن أنفسهم بقدر أكبر من الثقة.

إذا افترضنا صحة ذلك – كما يحتم علينا الموقف –، فمن المحتمل جدًا أن تثبت صحة هذه النقوش التي عُثر عليها لأحد الفنانين الثلاثة بالفعل الذين شيدوا تمثال لاؤوكون، ولا خلاف عليها، ويمكن أيضًا أن يكون صحيحًا ما يقوله بلينيوس إنه توجد ثلاثة أعمال فقط عليها نقوش تبين أن أصحابها استخدموا عبارة: "تم صنعه في الوقت المحدد"، أي في العصر الذي عاش فيه كل من أبيلليس وبولي كليتوس ونيكياس وليسيبوس، ولكن غير صحيح أن أتيندوروس ومساعديه كانوا من العصر نفسه، الذي عاش فيه أبيلليس وليسيبوس. فهذا أيضًا يدحض الافتراض الذي يدّعيه السيد ڤينكل مان، ولا بد إذًا من أن نستخلص الآتي: إذا كان صحيحًا أنه وُجدت بين أعمال الفنانين القدماء ثلاثة أعمال فقط لكل من أبيلليس وبولي كليتوس والبقية الأخرى من هذه الطبقة التي توجد عليها هذه النقوش، وإذا كان صحيحًا أن بلينيوس يذكر أسماء هذه الأعمال الثلاثة، (٥) إذًا لا يمكن أن يكون لأتيندوروس أحد هذه الأعمال الثلاثة، حتى لو أنه استخدم العبارة نفسها التي ميّزت الأعمال الفنية الثلاثة، ولا يمكن أن يكون من بين مجموعة الفنانين القدماء. لذلك لا يمكن أن يكون معاصرًا لكل من أبيلليس وليسيبوس، ولذلك لا بد من ترتيبه ووضعه في مرحلة لاحقة.

وباختصار فإنني أعتقد أن هذا القياس يمكن الوثوق فيه، الذي يبين أن جميع الفنانين الذين استخدموا كلمة "epoihse" لا بد من أن يكونوا قد عاشوا بعد عهد الإسكندر الأكبر بفترة زمنية طويلة، وأن أعمالهم الفنية ازدهرت في عهود سبقت بوقت قليل العصور التي حكم فيها القياصرة الأوائل، أو في عهود تلتها مباشرة، وأن كليومينيس لا خلاف عليه، أما بالنسبة إلى أرشيلاوس فهناك احتمال كبير بأنه كان موجودًا أما بالنسبة إلى زالبيون فعلى أقل تقدير لا يوجد على الإطلاق ما ينفي وجوده في نفس الحقبة، ولا يمكن استبعاد أتيندوروس عن هذه المجموعة.

إن السيد ڤينكل مان يريد أن يكون قاضيًا في مثل هذه الأمور! ولا بد في البداية من أن أحتج فورًا على هذه الجملة المعكوسة. فإذا كان الفنانون جميعهم الذين استخدموا كلمة "epoihse" ينتمون إلى العصر المتأخر، فهذا لا يعني أن من استخدموا كلمة "epoiei" ينتمون إلى العصر الأقدم، لأنه وجدت نخبة من بين فناني العصر المتأخر الذين كانوا يتمتعون فعلاً بتواضع العظماء، أما البعض الآخر فكان يدّعي ذلك.

هوامش الفصل السابع والعشرين

(1) Geschichte der Kunst. T. II. S. 347.

(2) Libr. XXXVI. sect. 4. p. 730.

(٣) يمكننا الإطلاع على فهرس الأعمال الفنية القديمة عند مار جوديوس في كتاب لـــه بعنوان:(ad Phaedri fab. V. lib. I).، وفي الوقت نفسه يمكننا التأكد من صـــحة ذلـــك عنـــد جورونوف في كتاب له بعنوان:(Praef. ad tom. IX. Thesauri antiqu. Graec.)

{4. Libr. I. p. 5. Edit. Hard.}

(٥) إنه يعدنا قائلاً:"quae suis locis reddam" (أي سوف أرجع مرة أخرى إلى هذه العبارة في الفقرات القادمة: المترجمة)، فإذا لم يكن قد نسي ذلك تماما، فإنه على الأقل نوه إليهـــا بشكل سريع، ولكن ليس بالطريقة التي كنا نتوقعها منه، لأنه عندما يكتب على سبيل المثـــال فـــي كتاب له بعنوان: (Lib. XXXV. sect. 39.)

Lysippus quoque Aeginae picturae suae inscripsit. enekausen: quod profecto non fecisset. nisi encaustica inventa:

ترجمة الفقرة السابقة:

"حتى اللوحة التي رسمها ليسيبوس في أجينا، كتب عليهـــا أنـــه رسمها بمنهج الإنكاوستيك (أي طريقة حرق الشمع مع الألوان وصـــبها على الحجر أو اللوحات: المترجمة)، وهذا يعني أنه يحتـــاج إلـــى هـــذا المنهج "enekausen" ليبرهن على شيء آخر. ولو أنه – كمـــا يعتقـــد

هاردوين - أراد التنويه إلى أحد الأعمال التي كُتبت عليها كلمة "Aoristo"(أي طريقة السرد في اللغة اليونانية التي تعبر عن لحظة الحدث: المترجمة) لكان سوف يؤكدها من خلال كلمة أخرى. أما هاردوين، فإنه يجد العملين الآخرين اللذين تم رسمهما بطريقة الإنكاوستيك في الترتيب الآتي":

Idem (Divus Augustus) in curia quoque, quam in comitio consecrabat, duas tabulas impressit parieti: Nemeam sedentem supra leonem, palmigeram ipsam, adstante cum baculo sene, cujus supra caput tabula bigae dependet. Nicias scripsit se inussisse: tali enim usus est verbo. Alterius tabulae admiratio est, puberem filium seni patri similem esse, salva aetatis differentia, supervolante aquila draconem complexa. Philochares hoc suum opus esse testatus est. (lib. XXXV. sect. 10.)

ترجمة الفقرة السابقة:

"إنه علق بنفسه (أي أغسطس الإلهي، هكذا كان يلقب القيصر الروماني: المترجمة) لوحتين على الحائط في مقر مجلس الشيوخ بعد أن قام بتدشينهما في "comitio" (أي وسط جمع شعبي غفير: المترجمة)، وكانت الصورة الأولى لنيميا، وهي تمتطي ليثًا، وتحمل في يدها سعف النخيل، ويقف إلى جوارها شيخ يحمل عصا في يده، وموجود فوق رأسه صورة لاثنين من الخيول، وكتب عليها نيكياس إنه رسمها بالإنكاوستيك، لأنه كان يستخدم هذه الطريقة في لوحاته. أما في اللوحة الأخرى، فننبهر بالتطابق الذي حدث - رغم تباعد

السنين - بينها وبين لوحة الابن البالغ ووالده الشيخ العجوز، ويطير فوقهما نسر يحمل بين مخالبه ثعباناً، التي قال عنها فيلوخاريس إنها أحد أعماله."

توصف هنا اللوحتان اللتان علقهما أغسطس في مقر الحكم الذي بُني حديثًا، وكانت اللوحة الثانية من إبداعات فيلوخاريس، أما الأولي فكانت لنيكياس. إن ما يقوله واضح ومفهوم، ولكن هذا يسبب لنا مشكلة، لأنه من المفروض أن الصورة تُظهر نيميا ممتطية أسدًا، وتمسك في يدها سعف النخيل، ويقف إلى جوارها رجل يمسك عصا في يده: "cujus supra caput tabula bigae dependet". ترى ما معني هذا الكلام؟ وعلى رأس من يا ترى تعلق صورة أخرى لعربة يجرها اثنان من الخيول؟ هذا هو المعني الوحيد لهذه الكلمات. هل هذا يعني أنه في الصورة الأساسية نفسها كانت توجد صورة أصغر بداخلها؟ هل رسم نيكياس اللوحتين؟ لا بد من أن يكون الأمر قد اختلط على هاردوين. أين إذًا اللوحتان اللتان رسمهما نيكياس، إذ إنه (أي هاردوين: المترجمة) يؤكد أن إحداهما كانت لفيلوخاريس؟:

Inscripsit Nicias igitur geminate huic tabulae suum nomen in hunc modum: O NIKIAS ENEKAUSEN; atque adeo e tribus operibus, quae absolute fuisse inscripta, ILLE FECIT, indicavit praefatio ad Titum, duo haec sunt Niciae.

ترجمة الفقرة السابقة:

"إن نيكياس نقش اسمه على هذه الصورة المركبة هكذا: لقد رسمها نيكياس بالإنكاوستيك. إذًا فمن الثلاثة أعمال التي ذكرها بلينيوس في الإهداء لتيتوس نجده يقول أنهم سجلوا عليها دائمًا عبارة:"إنه صنعها"، فيكون لنيكياس إذًا اثنان منها".

أود هنا أن أطرح السؤال على هاردوين، إذا كان نيكياس لم يستخدم "Aoristum" (أي طريقة السرد في الحاضر: المترجمة) بل استخدم الفعل "Imperfektum" في الماضي التام، ولو أن بلينيوس كان يرغب فقط في التنويه إلى أن الأسطى (أي الفنان: المترجمة) استخدم كلمة "egkaiein" بدلاً من كلمة "grajein" فهل كان سوف يعبّر عن ذلك في لغته هكــذا: "Nicias scripsit se inussisse" (أي نيكياس كتب: إنه رسمها بالإنكاوستيك: المترجمة)؟ لكنني لن أصر على هذا الرأي، فربما كانــت هذه هي رغبة بلينيوس في أن ينوه إلى أحد الأعمال الثلاثة، ولكن من ذا الذي يقتنع بمــا ذُكــر عــن اللوحة المركبة التي تحتوي على صورة، وتعلق فوقها صورة أخرى؟ ليس أنا على أي الأحــوال. إن الكلمات الآتية:"cujus supra caput tabula bigae dependet" لا بد من أن تكون قد حُرّفت. إن كلمتي "Tabula bigae" (أي لوحة تبين عربة يجرها اثنان من الخيول: المترجمة)، فهذا ليس هــو أسلوب بلينيوس، حتى إن كان يستخدم صيغة المفرد في كلمة "bigae"، ولكن ماذا عن الخيول التــي تجر العربة؟ هل كان هذا المشهد على غرار السباقات التي كانت تقام في الألعاب لنيميا، لدرجــة أنــه ينبغي النظر إلى الصورة الأصغر (أي الفرعية: المترجمة) بوقار على أنها هي اللوحة الأساسية؟ غير جائز بالمرة، لأنه في المسابقات التي كانت تقام لنيميا، كانت العربات في المعتاد تجرها أربعــة مــن الخيول، وليس اثنان فقط، انظر:(Schmidius in prol. ad Nemeonicas, p. 2) ، وفي ذات مرة خطر في بالي أن بلينيوس كتب كلمة يونانية أخرى بدلاً من كلمة "bigae" التي لم يفهمها من قــاموا بنسخها، وأقصد كلمة "ptucion"، ونحن نعرف من فقرة لأنطونيوس كاريــستيوس "Antigonus Karystius" الموجودة عند زينوبيوس: (conf. Gronovius T. IX. Antiquit. Graec.Praef. p. 8) أن الفنانين القدماء لم يسجلوا دائمًا أسماءهم على تماثيلهم بنفسهم، بل كانت تُسجل على لوحــة خارجية مخصصة لهذا الغرض، وكانت تعلق فوق التمثال أو اللوحة، التي كان يطلــق عليهــا كلمــة "ptucion"، هذه الكلمة اليونانية التي ربما كانت توجد في إحدى المخطوطــات، واســتُبدلت كلمــة "tabella" بكلمة "tabula"، وأخيرًا دخلت كلمة "tabula" في النص، وتحولت كلمة "ptucion" إلى "tabula bigae". فلا شيء يناسب العبارة الآتية سوى كلمة "ptucion" لأنه يتوقف عليها كل شيء. ويمكن أن نقرأ الفقرة كلها هكذا:

cujus supra caput ptucion dependet. quo Nicias scripsit se inussisse.

ترجمة الفقرة السابقة:

"وفوق رأسه لافتة معلقة كتب عليهــا نيكيــاس: إنــه رســمها بالإنكاوستيك."

إنني أعترف أن هذا التصحيح جريء للغاية، ولكن أليس من الواجب علينا دائمًا أن نكون قادرين على تصحيح ما نبرهن على أنه خطأ؟ سأكتفي فقط بأنني توصلت إلى ذلك، ولكن الخطــأ الأول سوف أتركه ليد تكون أكثر مهارة مني. والآن أعود إلى الموضوع الأصلي، وأقول لــو أن بلينيوس كان يتكلم عن لوحة لنيكياس سجل عليها عبارة في الــزمن الحاضــر "Aoristo"، أي الفعل في المضارع. وأن اللوحة الثانية من هذا النوع كانت لليسيبوس، فماذا عن اللوحة الثالثة؟ لا أعرف. ليتني كنت أستطيع الوصول إليها عن طريق أديب آخر من القدماء غير بلينيــوس، لــو يحدث ذلك، فلن أشعر بالحرج الذي يعتريني الآن. على أي الأحــوال ينبغــي أن أجــدها عنــد بلينيوس، ولكنني أكرر أنني لا أعرف كيف أجدها.

الفصل الثامن والعشرون

بعد قصة تمثال لاؤوكون، لم يدفعني الشغف إلى معرفة أي شــيء آخــر، يرغب السيد ڤينكل مان في الحديث عنه، غير تمثال الــمبارز البورجيزي، وأقول ليتني أستطيع التوصل إلى أي شيء عن هذا التمثال يمكّنني من أن أبني عليه كــل تصوراتي التي يمكن لأي شخص آخر أن يبني تصوراته عليها وأن يصدقها.

كنتُ أخشى كثيرًا أن يكون السيد ڤينكل مان قد سبقني في هذه النقطة، ولكــن قلقي تبدد لأنني لم أجد لديه شيئًا مهمًا في هذا الصدد، ولولا هاجس من سوء الظــن تملكني ما كان هناك سبب لأن تصل همومي إلى هذا الحد. يقول السيد ڤينكل مان [١]:

"إن البعض يتخيلون أن هذا التمثال هو ديــسكوبولوس (أي رامي القرص: المترجمة) الذي يقذف بقرص معدني. هذا هو رأي السيد المشهور فون شتوش الذي ضمنه في خطــاب موجه إليّ، ولكن اعتقاده هذا خلا من نظرة متفحصة بــشكل كاف للوضع الذي يقف فيه التمثال. لأن الذي يرغب فــي أن يقذف بشيء ما لا بد من أن يرجع بجسمه إلى الوراء، وعنــد لحظة القذف يكون الثقل كله عند الفخذ الأقرب، وتكون الساق اليسرى في وضع السكون، ولكن التمثال يُظهر العكس، فجسم التمثال بالكامل ينحني إلى الأمام، ويستند على الفخذ الأيــسر، أما الساق اليمنى فترجع إلى الوراء، وتمتد إلى أقصى مــدى، ويبدو أن الذراع الأيمن قد أضيف حديثًا، ووُضع فيه جزء من رمح، أما في ذراعه الأيسر فنرى قطعة من الجلد يثبّت فيهــا الدرع، وإذا تأملنا التمثال، فإننا نجد أن العينين والرأس متجهة إلى أعلى، ويبدو أن الشخص المجسم في التمثال كأنه ينظــر إلى شيء فوقه، ويحاول أن يحمي نفسه منه. لذلك يمكننا بحق أن نؤيد فكرة أن هذا التمثال يعبّر عن جندي وجد نفسه فــي

وضع خطر للغاية؛ لأنه في أغلب الظن لم يحظ المبـــارزون في الألعاب والمسابقات بشرف تشييد تمثال لهم في اليونـــان، ويبدو أن هذا التمثال من عصر أقدم من العصر الذي اشـتهر فيه فن المبارزة بين اليونانيين."

ما هذه الدقة والروعة، ولكن أقول لك الحقيقة عن هذا التمثال، إنـــه لـــيس لمبارز، ولا لرامي القرص: إنه تمثال أحد الجنود المحاربين الذي يظهر في هـــذه الوقفة التي تبرهن على أنه في وضع خطير للغاية. ويبدو أن السيد ڤينكل مان شعر بسعادة جمة في حل لغز الوضع الذي يقف فيه التمثال: لكن السؤال هو كيف ظـــل واقفًا في هذا المكان؟ والسؤال الأهم هو كيف يمكن للجندي المنهزم في الحرب أن يجد ترحيبًا من شعبه، لدرجة أنه يشيد له تمثالاً في هذا الوضع؟

الموضوع كله يتلخص في كلمة واحدة: إنه تمثال خابرياس، والدليل علـــى ذلك نجده في الفقرة التالية عند نيبوس عندما تناول حياة هذا المحارب [٢]:

Hic quoque in summis habitus est ducibus: resque multas memoria dignas gessit. Sed ex his elucet maxime inventum ejus in proelio, quod apud Thebas fecit, quum Boeotiis subsidio venisset. Namque in eo victoriae fidente summo duce Agesilao, fugatis jam ab eo conductitiis catervis, reliquam phalangem loco vetuit cedere, obnixoque genu scuto, projectaque hasta impetum excipere hostium docuit. Id novum Agesilaus contuens, progredi non est ausus, suosque jam incurrentes tuba revocavit. Hoc usque eo tota Graecia fama celebratum est, ut illo statu Chabrias sibi statuam fieri voluerit, quae publice ei ab Atheniensibus in foro constituta est. Ex quo factum est, ut postea athletae,

ceterique artifices his statibus in statuis ponendis uterentur, in quibus victoriam essent adepti

ترجمة الفقرة السابقة:

"إنه من أهم القادة المحاربين، وقدّم أعمالاً تحظى بالاهتمام، والاحترام، ولكن أهم وأبرز ما اشتُهر به هو التكتيك الذي خططه في معركة طيبة — عندما هُرع لمساعدة شعب البوؤيتير (صيغة يونانية قديمة للتعبير عن مجموعة من البشر البدائيين يعيشون على أرض بوؤتين: المترجمة) لأنه عندما كان القائد الأعلى لجيش العدو، واسمه أجيسيلاؤس متأكدًا من الانتصار، وبعد أن طارد الجنود المرتزقة، وشتت شملهم، أمر خابرياس البقية المتبقية منهم بترك مواقعهم، وقام بتلقينهم كيفية التأهب لمنازلة العدو من خلال هذه الوقفة التي تتلخص في تثبيت الركبة باتجاه الدرع، ومد الذراع بالحربة إلى أقصى مدى. فعندما شاهد أجيسيلاؤس هذا المنظر الغريب، لم يجرؤ على التقدم، ونادى على التابعين له الذين كانوا يسيرون أمامه من خلال إشارات ونداء النفير، وأمرهم بالانسحاب، وعلى إثر ذلك هلل الشعب اليوناني كله بهذا الانتصار، لدرجة أن خابرياس تمنى أن يُشيد له تمثال في هذا الوضع، وأن تضعه الدولة في ميدان أثينا تكريمًا له، ومن هنا جاء التقليد في العصور التالية أن الرياضيين، وأيضًا بعض الفنانين اقتبسوا هذا الوضع الذي يرمز إلى أنهم حققوا انتصارًا."

وأنا على يقين من أن البعض سوف يتردد لحظة قبل أن يصفق لي، ولكنني آمل ألا يستمر هذا التردد أكثر من لحظة واحدة فقط. من الواضح أن وضع الوقوف لخابرياس لا يبدو أنه الوضع نفسه الذي نراه في التمثال البورجيزي، وتفسير ذلك هو أن حركة الرمح، وهو ينطلق "projecta hasta" (أي قبل لحظة نقش التمثال: المترجمة) تبدو مشتركة بين التمثالين، ولكن النقاد يفسرون عبارة "cuto obnixo genu" من خلال هذه العبارة: "obnixo in scutum, obfirmato genu ad scutum" إن خابرياس كان يعلّم جنوده كيف يتكئون بالركبة على الدرع، ويتأهبون لمنازلة العدو من وراء الدرع، ولكن ما يحدث في التمثال هو العكس تمامًا، حيث يرفع الجندي الدرع إلى أعلى. فكيف إذًا يمكن تفسير ذلك عندما يثبت خطأ النقاد والمفسرين؟ كيف! الإجابة هي عندما يكون من المفروض ألا نقرأ الكلمات:"obnixo genu scuto" كل كلمة منها على حدة، خاصة عندما تأتي بعدها الكلمتان:"projectaque hasta"؟ فعندما تضع فاصلة واحدة فإن التساوي بين هذه الكلمات يصبح ممكنًا جدًا. إنه تمثال جندي "qui bnixo genu" [٢] "scuto projectaque hasta impetum hostis excipit" (أي هذا الذي يقف بركبته مستندًا على الدرع، ويتأهب بيد ممدودة بالرمح لهجوم العدو عليه: المترجمة). إن وضع التمثال يبين بشكل جلي ما فعله خابرياس، وأن الفاصلة هنا غير موجودة في الأصل، وهذا يثبت أن الفاصلة لا محل لها هنا بين كلمتي "projecta" و "que" التي لا يوجد سبب لوجودها هنا "obnixo genu scuto"، لذلك حُذفت الفاصلة بالفعل من الكثير من الطبعات.

ويمكن بسهولة تحديد عمر التمثال من شكل الحروف الموجودة فوقه التي تتطابق تمامًا مع اللافتة التي سجلها الفنان بنفسه. أما السيد ڤينكلمان فإنه استخلص من هذه النقوش أن هذا التمثال يعد أقدم تمثال ما زال موجودًا في روما، الذي سجل الفنان اسمه عليه، ولكنني سوف أترك الأمر لنظرته الثاقبة في أن يقرر ما إذا كان قد لاحظ من خلال تأمله لهذه الأعمال الفنية شيئًا ما يتعارض مع

آرائي، وفي حالة أن يجد في آرائي استحسانًا، سوف أكون جديرًا بتـصفيقه لـي، وهذا يعطيني الحق في أن أمدح نفسي قليلاً، لأنني ضربتُ مثالاً أفضل في كيـف يمكن للأدباء الكلاسيكيين من خلال الأعمال الفنية القديمة أن يفسّروا الأعمال الفنية ذاتها، ويكون بحثهم أفضل كثيرًا من المجلد الضخم الذي كتبه سبنس.

هوامش الفصل الثامن والعشرين

(1) Geschichte der Kunst, T. II. S. 394.

(2) cap. I.

(٣) هذا ما يقوله ستاتيوس "obnixa pectora" (Thebaid. lib. VI. v. 863) (أي مثبتًا الدرع، وواضعًا إياه أمام الركبة الواقفة في ثبات: المترجمة).

--rumpunt obnixa furentes

Pectora.

ترجمة العبارة السابقة:

"-- يتملكهم الغيظ، وهم يقفون بأجسامهم في وضع الثبات."

ويوضح بارت هذه الوقفة من خلال العبارة التالية:

summa vi contra nitentia

ترجمة العبارة السابقة:

"يقفون بأجسامهم في وضع ثابت جدًا."

إن أوفيد يقول في كتاب له بعنوان: (Halieut. v. 11) العبارة التالية "obnixa fronte" (أي بجبهة ثابتة جدًا: المترجمة) عندما يتكلم عن "Meerbramse Scaro" التي لا تقف بالرأس بل بالذيل، وتحاول أن تتنفس من خلال الشبك:

Non audet radiis obnixa occurrere fronte.}

ترجمة العبارة السابقة:

"لم تجرؤ بأن تضغط بالجبهة على الشبك."

الفصل التاسع والعشرون

على الرغم من إطلاعه الدائم ومعلوماته الدقيقة عن الفنون، التي يثري بها السيد ڤينكل مان كتابه، وبرغم حرصه الشديد عند الحديث عن الفنانين القدماء، واهتمامه الدءوب بالموضوع الرئيسي باجتهاد ومثابرة، فإنه منذ البداية، إما أنه يتجاهل الموضوعات الفرعية، أو أنه تركها كليًا لأفضل أول يد غريبة.

إن من يرتكب مثل هذه الأخطاء لا يستحق المدح، - ولو حتى كان مدحًا قليلاً - إنها أخطاء ينبغي على أي شخص ألا يقع فيها، فمنذ الوهلة الأولى يصطدم القارئ بمثل هذه الأخطاء، وإذا سُمح لي بأن ألفت الأنظار إليها، فلا بد من أن يكون مقصدي هو أن أنبّه هؤلاء الذين يعتقدون أن لديهم عيونًا، رغم أنهم لا يستحقون أن أنبههم إلى شيء.

إن السيد ڤينكل مان جانبه الصواب الكثير من المرات في كتابه: "تقليد الفنون اليونانية القديمة" بتأثره بآراء يونيوس، هذا الكاتب الذي كان مربكًا ومضطربًا للغاية. إن أعماله كلها ما هي إلا عبارة عن "Cento" (أي مجموعة من النصوص التي قام فقط بتجميعها من شعراء آخرين: المترجمة)، ولأنه كان دائمًا يريد أن يسلك نهج القدماء، وأن يتكلم بلغتهم، فكثيرًا ما كان يطبّق هذه قواعد الشعر على فن الرسم والنحت، التي هي بعيدة كل البعد عن هذا الفن. فعلى سبيل المثال إذا أراد السيد ڤينكل مان أن يعظنا ويعلمنا، فإنه يقول إنه لا يمكن الوصول إلى الكمال لا في الشعر، ولا في الرسم عند تقليد الطبيعة، إلا عن طريق وصول الشاعر والفنان إلى المستحيل، فهذا أفضل بالنسبة إليهما من اختيار السهل والممكن، الذي يكون في متناول أي شخص. إنه يضيف قائلاً:

> "كما يحدثنا لونچين، فإن هناك فرقًا بين القدرة على فعل الشيء، وتحقيقه على أرض الواقع، ويطلب من الرسام أن يكون قادرًا على نقل كل ما يراه، ولكن يحدث العكس تمامًا مع الشاعر، الذي يُطلب منه أن يخترق اللامعقول. فهذا يؤدي إلى نجاحهما واستمرارهما."

كان يجب عليه أن يتخلى عن هذه الإضافة الأخيرة، لأنه أوقع كلاً من نقاد الرسم والشعر في تناقض وحرج من دون ذكر أسباب معقولة، وفي الحقيقة لا يمكن أن يكون لونچين قد قال مثل هذا الكلام أبدًا. إنه تكلم فقط عن الفصاحة وطلاقة اللسان وعلاقتهما بفن الشعر، ولكنه لم يتكلم أبدًا عن فن الشعر وعلاقته بالرسم:

WV d' eteron ti h rhtorikh jantasia bouletai, kai eteron h para poihtaiV, ouk an laJoi se, schreibt er an seinen Terentian 1); oud' oti thV men en poihsei teloV estin ekplhxiV, thV d' en logoiV enargeia.

ترجمة الفقرة السابقة:

"ولا يخفي عليك، أن الخيال بالنسبة إلى الشاعر يتضمن أهدافًا تختلف تمامًا عن أهداف الخطيب، لأن الشاعر يكون في نيته إثارة عاطفة الروح والخيال لدى مستمعيه، أما الخطيب، فإن فن الكلام عنده يعني بالدرجة الأولى التركيز والوضوح." (١)

ثم يكتب:

Ou mhn alla ta men para toiV poihtaiV muJikwteran ecei thn uperekptwsin, kai panth to piston uperairousan- thV de rhtorikhV jantasiaV, kalliston aei to emprakton kai enalhJeV.

ترجمة الفقرة السابقة:

"إن خيال الشاعر الملتهب الفياض يدفعه إلى العناصر الأسطورية، لذلك يضع الأشياء العادية التي يمكن تصديقها وراء ظهره. أما فن الخطابة، فإنه يعتمد بالدرجة الأولى على إظهار الحقيقة."

ولكن يونيوس يطبق هذا المبدأ على فن الرسم، وكانت هذه هي الفقرة التي قرأها السيد ڤينكل مان عنده، وليس عند لونچين [٢]:

Praesertim cum poeticae phantasiae finis sit ekplhxiV, pictoriae vero, enargeia. Kai ta men para toiV poihtaiV, ut loquitur idem Longinus

ترجمة الفقرة السابقة:

"إن هدف الخيال الشعري هو إثارة خيال، وعواطف الآخرين، وأما هدف الخيال في الرسم فهو الوضوح. وبشكل عام فإن الشاعر يمتلك أدواته، وهي: الخيال الإبداعي مثلما يؤكد لونچين إلى آخره..."

صحيح أن هذه هي كلمات لونچين حرفيًا، ولكن ليس هذا هو المعنى الذي كان يقصده!

لقد وقع السيد ڤينكل مان في أيضًا أخطاء مشابهة في ملاحظته التالية، التي يقول فيها [٣]:

"إن كل الأحداث وكل أوضاع الوقوف في التماثيل اليونانية، التي لا تتميز الشخصية المعروضة فيها بالحكمة، والتي تبدو في أوضاع ثائرة وهمجية، فإن الفنانين القدماء أخطأوا عندما أطلقوا عليها تسمية الـ "Parenthyrsus"."

الفنانون القدماء؟ لا يمكن أن نجد مثل هذا الكلام إلا عند يونيوس فقط، لأن هذا المصطلح "Parenthyrsus" هو تعبير بلاغي في اللغة (ويقصد به الجمل الاعتراضية التي توضع بين أقواس داخل النص لتقوية الموقف: المترجمة)، وربما يتبين من فقرة التالية عند لونچين أن هذه المصطلح لم يستخدمه أحد إلا تيودور وحده (٤):

Toutw parakeitai triton ti kakiaV eidoV en toiV paJhtikoiV, oper o QeodwroV parenJurson ekalei- esti de paJoV akairon kai kenon, enJa mh dei paJouV- h ametron, enJa metriou dei

ترجمة الفقرة السابقة:

"بالإضافة إلى ذلك فهناك خطأ آخر في الأسلوب المنبري الذي سمى نسبة إلى تيودور بارنتيرزيس، الذي أدخل هذا المصطلح في اللغة، لأنه يتعلق باللهجة المنبرية الجوفاء وغير المناسبة، بالذات في المواقف التي لا تحتمها الضرورة، لأنها لهجة مبالغ فيها كثيرًا، في حين أنه يجب أن تُستخدم بشكل معتدل ومن دون إفراط."

إنني أشك حتى في إمكانية أن تنتقل هذه الكلمة إلى فن الرسم، لأن الفصاحة وطلاقة اللسان في فن الشعر ربما يحتاجان إلى هذه اللهجة المنبرية العالية التي

يمكن أن تزداد حدتها إلى أقصى مدى من دون أن تتحول إلى "Parenthyrsus".
أما في فن الرسم فإن اللهجة المنبرية ستظل كما هي دائمًا أبـدًا، حتـى إن كـان الشخص يمكن التماس العذر له بسبب الظروف التي اضطرته إلى ذلك.

كما أن هناك العديد من الأخطاء الكثيرة والمختلفة في كتاب "تاريخ الفـن"، لأن السيد ڤينكل مان كان يستند فقط إلى يونيـوس، ولا يرجـع إلـى الأصـول والمصادر الأخرى، وعلى سبيل المثال عندما يحاول بالأمثلة تأكيد أن اليونـانيين كانوا يقدّرون بشكل خاص الأعمال الفنية الرائعة، ليس من ناحية الإبـداع الفنـي فحسب، بل من ناحية دقة تنفيذ العمل أيضًا، وكانوا يسجلون اسم أفضل صانع حتى لو كان قد أجاد في جزء ضئيل جدًا (٥):

"إننا نعرف اسم الصانع الذي صنع عربة بمهارة، أو الآخر الذي صنع كفتي ميزان، إن اسمه بارتينيوس".

هذا يدل على أن السيدّ ڤينكل مان لا بد من أن يكون قد اطلع على كلمـات چوڤينال التالية "lances Parthenio factas" فقط في الكتالوج الخاص بيونيوس، ومن هنا يتضح أنه لم يقرأ أعماله مباشرة (أي أعمال چوڤينال: المترجمة)، لأنه لو قرأ چوڤينال، لعرف أن كلمة "lanx" تحمل معنيين اثنين، وكـان سـوف يعـرف المعنى المقصود بدقة، وهو أن الشاعر لم يقل عربة أو كفتي ميزان، ولكنـه قـال أطباق وسلطانيات،لأن چوڤينال في واقع الأمر كان يفتخر بكاتيلوس، الذي تصرف تمامًا مثلما يفعل كلب الماء، عندما تهب عاصفة قوية على البحر. فلما حدث ذلك، ما كان بوسعه فعل شيء، سوى التخلص من كل الأشياء الخاصة به من أجـل أن ينقذ حياته،فكان يقذف بالأشياء الثمينة كلها في عرض البحر حتى لا تغرق سفينته وهو فوقها. إنه يصف هذه الأشياء الثمينة:

Ille nec argentum dubitabat mittere, lances

Parthenio factas, urnae cratera capacem

Et dignum sitiente Pholo, vel conjuge Fusci.

Adde et bascaudas et mille escaria, multum

Caelati, biberat quo callidus emtor Olynthi.

ترجمة الأبيات الشعرية السابقة:

"من دون تردد ألقى بممتلكاته كلها

المصنعة من الفضة، والأواني التي

صنعها بارتينيوس بيديه، بما في ذلك

الكأس التي شرب منها فولوس الظمآن

ثم ألقى كذلك بالآلاف من أدوات المطبخ

والكؤوس المزينة بالنقوش، التي استخدم

المشترون من مدينة أولينت بعضها في

الشرب."

إن كلمة "lances" التي تأتي بين كلمة الكؤوس والغلايات، هل يمكن أن يكون لها معنى آخر غير أطباق وسلطانيات؟ ما الذي يمكن أن يقوله جوفينال غير أن كاتيلوس ألقى في البحر بكل أوعيته الفضية التي من بينها أطباق قام بصنعها وصقلها بارتينيوس بنفسه، أما اللاهوتي العجوز فيقول عن بارتينيوس "caelatoris nomen"، ولكن عندما يكتب جرانجيوس في ملاحظاته عن هذا

الاسم الآتي "sculptor, quo de Plinius"، فلا بد من أن يكون هذا الاسم كتب على سبيل الخطأ، لأن بلينيوس لم يذكر أحدًا من الفنانين بهذا الاسم.

ويضيف السيد ڤينكل مان:

"نعم لقد سَجل اسم السروجي الذي صنع درع آيـــاكس من الجلد."

لكن حتى هذه المعلومة لا يمكن أن يكون قد أخذها من الفقرة التـــي يوجـــه عناية القراء إليها، وهي: حياة هوميروس لهيرودوت، لأن السطور المشار إليهـــا هنا مأخوذة من الإلياذة التي يذكر الشاعر فيها أن اسم صانع الجلود هو تيخيوس، ويؤكد بشكل مباشر وواضح، أن صانع الجلود هذا كان في حقيقـــة الأمـــر مـــن أصدقاء هوميروس المقربين، وكان هوميروس يرغب في أن يبرهن بالدليل القاطع على علامات الصداقة الحقيقية التي تجمع بينهما بتخليد اسمه في أعماله (٦):

Apedwkc de carin kai Tuciw tv skutei, oV edexato auton en tv New teicei, proselJonta proV to skuteion, en toiV epesi katazcuxaV en th Iliadi toisdc.

ترجمة الفقرة السابقة:

"كان يرغب في أن يعبّر لصانع الجلود تيخيوس عن شكره العميق الذي استقبله بكل ترحاب عند الحائط الجديد، عندما حضر إلى ورشة الأحذية، ولذلك خلده فـــي الإليـــاذة بهذه الكلمات:

AiaV d' egguJen hlJe, jerwn sakoV hute purgon,

Calkeon, eptaboeion- o oi TucioV kame teucwn

Skutotomwn oc' aristoV, Ulh eni oikia naiwn.

ترجمة الأبيات الشعرية السابقة:

"لقد اقترب آياكس، وكان يحمل درعه

من المعدن، وعليه سبع طبقات من الجلد

الذي صنعه له تيخيوس الذكي الماهر.

إنه مشهور جدًا بصناعة الجلود، ويعيش

في مدينة هيل."

إن هذه العبارة تثبت عكس ما يرغب السيد ڤينكل مان في تأكيده، لأن اسم صانع الجلود الذي صنع درع آياكس، والذي عاش في عصر هوميروس سقط تمامًا من الذاكرة، ولكن الشاعر كان يتمتع بحرية اختيار أي اسم آخر لأي صانع جلود يروق له.

وهناك العديد من الأخطاء البسيطة التي هي في نهاية الأمر أخطاء ذاكرة، أو أخطاء تخص أشياءً معينة، التي يسوقها فقط كأمثلة عرضية على سبيل المثال:

أن هيركوليس هو المقصود، وليس باكوس الذي أثنى عليه بارهازيوس عندما ظهر له في الهيئة نفسها التي رسمه فيها [٧].

وكذلك لم يكن تاوريسكوس من روديسيا بل من ترالِيس في ليدن [٨].

ولم تكن أنتيجون هي المسرحية الدرامية الأولى التي كتبها سوفوكليس (٩).

وفي النهاية أعلن أنني سوف أتجنب ذكر كومة ضخمة من الأخطاء البسيطة، لأنه يمكن أن يبدو الموقف كأنني أناصب السيد ڤينكل مان العداء. لكن العكس صحيح حيث يعرف الجميع تقديري، واحترامي الخالص لشخصه. إن محاولتي هذه هي فقط بمثابة نفض الغبار من فوق ثيابه.

هوامش الفصل التاسع والعشرين

(1) Peri uyouV. tmhma id'. Edit. T. Fabri. p. 36. 39.

(2) De pictura vet. lib. I. cap. 4. p. 33.

(3) Von der Nachahmung der griech. Werke usw. S. 23.

(4) Tmhma b'.

(5) Geschichte der Kunst, T. I. S. 136.

(6) Herodotus de vita Homeri, p. 756. Edit. Wessel.

(7) Gesch. der Kunst, T. I. S. 167. Plinius lib. XXXV. sect. 36. Athenaeus lib. XII. p. 543.

(8) Gesch. der Kunst, T. II. S. 353. Plinius lib. XXXVI. sect. 4. p. 729.1. 17.

(9) Gesch. der Kunst, T. II. S. 328.

إنه يقول: "إن أنتيجون كانت أول أعماله الدرامية المأساوية التي عُرضت في العام الثالث من الأولمبياد السابع والسبعين". إنه اقترب من الوقت الصحيح، ولكن الخطأ يكمن في أن أنتيجون ليست هي باكورة أعماله المأساوية. إن صاموئيل بتي الذي يستشهد به السيد ڤينكل مان في الأزمات لم يقل ذلك أبدًا، ولكنه أكد أن أنتيجون عُرضت في العام الثالث من الأولمبياد الرابع والثمانين، وأن سوفوكليس توجه في العام التالي بصحبة بيريكليس إلى مدينة ساموس. لذلك يمكن تحديد تاريخ هذه الرحلة بسهولة، وسوف أوضح من خلال ما كتبته بعنوان:"حياة

سوفوكليس" بالمقارنة مع فقرة أقدم عند بلينيوس أن أول مسرحية مأساوية له كانت في أغلب الظن بعنوان ترييتوليموس، لأن بلينيوس يذكر في: (libr.XVIII. sect. 12. p. 07. Edit. Hard.) الأنواع المختلفة من الحبوب في بلاد كثيرة، ويختتم قوله هكذا:

Hae fuere sententiae, Alexandro magno regnante, cum clarissima fuit Graecia, atque in toto terrarum orbe potentissima; ita tamen ut ante mortem ejus annis fere CXLV Sophocles poeta in fabula "Triptolemo" frumentum Italicum ante cuncta laudaverit, ad verbum translata sententia:

ترجمة الفقرة السابقة:

"كان هذا ما يهدف إليه الإسكندر الأكبر في فترة حكمه، وهو أن تكون اليونان هي أكبر وأعظم دولة في العالم، ولكنه قبل موته بحوالي مائة وخمسة وأربعين عامًا امتدح الشاعر سوفوكليس في مسرحيته المأساوية ترييتوليموس الحبوب الغذائية الإيطالية، وفضلها على جميع الأنواع الأخرى من الحبوب في العبارة التالية":

Et fortunatam Italiam frumento canere candido.

ترجمة العبارة السابقة:

"فلتنعم إيطاليا بالسعادة دائمًا بسبب حبوبها البيضاء."

إذًا فليس الحديث هنا عن أول المسرحيات عند سوفوكليس، ولكن يمكن من هذه الفقرة التأكد من صحة الفترة الزمنية التي يحدثنا عنها بلوتارخ، وأيضًا عالم اللاهوت التي تتفق تمامًا مع ما ذكره علماء آثار مدينة أورندل في هذا الصدد، إذًا فالحديث هنا عن الأوليمبياد السابع والسبعين الذي صنف بلينيوس فيه مسرحية تريبتوليموس، حيث لا يمكن للمرء أن يعتقد شيئًا آخر غير أن تكون هذه المسرحية هي الأولى في أعمال سوفوكليس، ويمكننا التأكد من ذلك على النحو التالي:إن الإسكندر وافته المنية في الأليمبياد الرابع عشر بعد المائة، لأن مائة وخمسة وأربعين عامًا تقدر بست وثلاثين أوليمبياد، وعندما نضيف إليها عامًا آخر، فيكون الناتج هو سبعة وسبعين. إذًا فإن مسرحية تريبتوليموس لسوفوكليس عُرضت في العام نفسه، وحيث إن الأوليمبياد - كما أستطيع أن أبرهن على ذلك - كانت في نهاية العام نفسه، فإنني أستطيع من ذلك أن أستخلص أن كلا المسرحيتين ما هما إلا مسرحية واحدة. وسوف أبرهن على أن بتي كان بالتالي بإمكانه اختصار أكثر من نصف الفصل في هذا الكتاب:(Miscellaneorum XVIII. lib. III) الذي يستشهد به السيد ڤينكلمان، لأنه أراد أن يصحح، أو أن يبدل عبارة: "Archon Aphepsion" في فقرة عند بلوتارخ بكلمة أخرى هي:"Demotion" أو كلمة "aneyioV" (أي ابن الأخ: المترجمة) أو أن يغيرها. كان عليه فقط أن ينتقل من العام الثالث إلى العام الرابع في الأوليمبياد السابع والسبعين، وكان سوف يجد أن كلمة "Archon" (أي اسم أعلى موظف في الدولة: المترجمة)، وفي هذا العام كتب الشعراء اسم "Aphepsion" هكذا، ولم يكتبوه بهذا الشكل "Phaedon" الذي كتبه به ديدوروس الصقلي وديونيسيس هاليكارناسيوس، وشخص آخر أُطلق عليه "من لا اسم له" في سجل الأوليمبياد، ولكن على العكس من ذلك، فإن "Aphepsion" يُذكر في سجل الآثار المصنوعة من حجر المرمر لمدينة أورندل باسم أبوللودوروس، وأن ديونيس ليرتيوس هو الذي فعل ذلك. أما بلوتارخ فإنه يذكر هذا الاسم بالطريقتين عندما يتناول حياة كل من تيسيوس فيدون وسيمون أفيزيون، ومن الجائز أن يكتب الاسم كما يتوقع بالميريوس هكذا: "Aphepsionem et Phaedonem archontas fuisse eponymos: scilicet uno in magistratu mortuo, suffectus fuit alter". (Exercit. p. 452.)-

ترجمة الفقرة السابقة:

> "إن كلاً من "Aphepsionem"، و"Phaedonem"
> كانا من كبار موظفي الدولة، وأعتاد الناس على تسمية
> الأعوام بأسمائهم، فقط لو وافت أحدهم المنية في أثناء الخدمة،
> فيأتي أحد من بعده ينوب عنه."

وبالمناسبة فإنني أتذكر أن السيد ڤينكل مان قد ارتكب خطأً في حق سوفوكليس في مقاله الأول في كتابه "عن تقليد الفنون اليونانية عند القدماء" الصفحة رقم ٨، حيث إنه يقول:

> "إن صغار السن من الشباب كانوا يرقصون وهم عراة،
> لا يرتدون أي ثياب، وكان سوفوكليس! سوفوكليس العظيم في
> شبابه هو أول من علم مواطنيه هذا التقليد على خشبة
> المسرح."

إن سوفوكليس لم يرقص أبدًا عاريًا على خشبة المسرح، ولكن كان الجميع يرقصون حول الغنائم بعد انتصاراتهم في حروب زالاميس، وكان البعض منهم عاريًا، والبعض الآخر يرقص بالثياب، انظر: (Athen. lib. I. p. m. 20.)، وكان سوفوكليس في ذلك الوقت ما زال صبيًا، وأُرسل مع مجموعة من الصبية إلى مدينة زالاميس الآمنة للحفاظ على أرواحهم، وشاء القدر أن يكون ثلاثة من بينهم هم أفضل من عاش في هذه الجزيرة. إن أخيلليوس المقدام ساعدهم حتى النصر، ورقص سوفوكليس حول الغنائم. كما أن يوربيديس ولد في أحد أيام انتصارات هذه الجزيرة السعيدة.

ملحق توضيحي
بأسماء الشخصيات الواردة
في هذا الكتاب

بقلم

فوزية حسن

أقدم في هذا الملحق بحسب الترتيب الأبجدي نبذة عن الشخصيات التي أشار إليها ليسينج في هذا العمل كمصدر نقل عنه، أو لتسجيل اعتراضه على آراء البعض منهم. ولقد وجدت عناءً شديدًا بسبب تشابه الأسماء المذكورة، وأيضًا لتعدد أسماء الشخص الواحد كما هو مبين عند البعض منهم، وأيضًا لأن ليسينج لم يعط البيانات الكاملة لكل واحد منهم، لذلك لم أتعرف بسهولة في بعض الأحيان على الشخص المقصود، لأنه يوجد أكثر من شخص بهذا الاسم وأيضًا لأنه استخدم بعض المراجع التي ليس لها وجود الآن إلا عنده في هذا المجلد. ولقد كتبت الأسماء كلها للشخص الواحد، أولاً باللغة اليونانية القديمة، ثم باللغة اللاتينية ثم باللغة الألمانية والعربية. لقد اجتهدت قدر الامكان، ولكن هناك بعض الأسماء التي لم أعثر عليها في أي من المصادر المتوفرة لدي. ولأن ليسينج في هذا الكتاب يرفع شعار البحث عن الحقيقة، ولأن هذا هو أحد المبادئ التي تقوم عليها حياتي، فلذلك التزمت بالبحث عن الحقيقة حتى لو كلفني ذلك وقتًا طويلاً في البحث والتنقيب جريًا ولهثًا وراء الحقيقة.

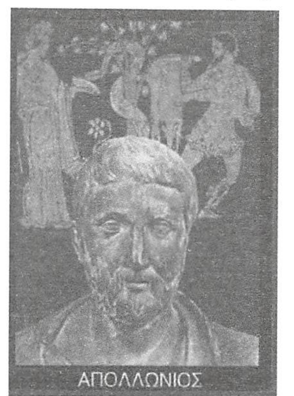
فوزية حسن

أبوللو (Ἀπόλλων /Apollo) أو فيبوس (Phoebus/ φόβος)

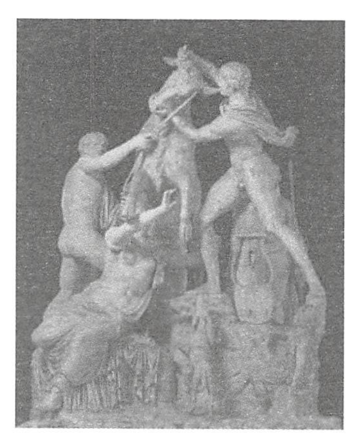


أبوللو هو إله النور والربيع ونقاء الخلق والاعتدال والنبوءة، وأيضًا إله الفنون، خاصة الموسيقى والشعر والغناء سواءً عند الرومان، أو عند اليونانيين ويطلقون عليه اسم فيبوس. وطبقًا لما تقوله الأسطورة فإن أبوللو هو ابن الإله زيوس من زوجته ليتو. ويعتبر هو وأخته التوءم آرتيميس من الآلهة الاثنى عشر الأساسية للإله بانتيونس. وهناك العديد من المعابد التي شُيدت لتقديم مراسم العبادة له، ومن أشهرها معبد دلفي باليونان الذي كان أهم مكان لتلقي النبوءة في عصر الأنتيكة. ويعتقد أن عبادة أبوللو بدأت في آسيا الصغرى، ولكن المصدر اللغوي لهذه الكلمة غير معروف، وربما تعني هذه الكلمة في اليونانية "الذي يعلن النبوءة"، أو "الذي يحطم ويهدم"، أو "الذي يمنع النحس والشقاء". ولقد أطلق عليه هوميروس في الإلياذة اسم سميدتويس أي "ملتهم الفئران". كما أطلق عليه أسماء أخرى منها: "الذي يصوب من على البعد". كما أنه عُرف أيضًا باسم فيبوس أبوللون أي المضيء، لذلك وُضع في نفس مكانة.إله الشمس هليوس، وسمي أيضًا "بودروميوس" أي "الذي يُهرع إلى من يحتاج إلى مساعدته في المعركة". كما نُسبت إليه صفات أخرى مثل القتل والثأر، وكانت أول الأفعال التي قام بها هي أنه قتل التنين بيتون، عدو أمه ليتو بسهم واحد، ووقف في حروب طروادة إلى جانب الطرواديين، وأصاب بسهامه المحملة بوباء الطاعون كل مخيمات وحصون اليونانيين انتقامًا منهم لأنهم خطفوا ابنة أحد كهنة معبده، وجعلوها أمة. ولقد استلهم العديد من الشعراء والنحاتين من أسطورته مادة لإبداعاتهم.

أبولونيوس الروديسي (Apollonius von Rhodos)



ولد العالِم والشاعر اليوناني أبولونيوس الروديسي في عام ٢٩٥ ق.م. الذي عاش في مدينة الإسكندرية وتوفي فيها في عام ٢١٥ ق.م.، وتتلمذ على يد كاليماخوس في الإسكندرية (انظر: كاليماخوس في هذا الملحق!). وأهم أعماله الأدبية التي كتبها نثرًا كانت:" رحلة الأجروناوتن" في أربعة أجزاء، هذه الأسطورة اليونانية التي ظهرت في القرن الرابع عشر قبل الميلاد، والتي أشار أيضًا هوميروس ، وهذا يدل على أنها أقدم من الأوديسا. وتدور هذا الأسطورة حول مجموعة من أبطال اليونان بقيادة ياسون على متن سفينة اسمها آرجو الذين توجهوا بها إلى بلاد كولشيس (تعرف اليوم بجورچيا) للبحث عن فروة الجدي كريزوميليس "Χρυσόμαλλον Δέρας" الذي يستطيع الكلام والطيران أيضًا. وكان أبولونيوس مديرًا لمكتبة الإسكندرية في الفترة ما بين عام ٢٧٠ ق.م. حتى عام ٢٤٥ ق.م. خلفًا لزينودوتوس من إيفسيوس.



أبولونيوس من تراليس (Apollonius)

هو نحات يوناني عاش في القرن الثاني أو الأول ق.م. في مدينة تراليس في كرينا (القريبة حاليًا من مدينة أيدين في تركيا. وكان أخوه تاوريسكوس (Tauriskus) يساعده في تشييد التماثيل. واشتُهرا بتشييد تمثال الأخوين التوءم أمفيون وتسيتوس ابنيّ الإله زيوس، وأمهما هي أنتيوب. ويعرض التمثال قصتهما مع زوجة أبيهما في أثناء ربطها في ثور ليجرها حتى تموت. ووصل هذا التمثال إلى جايوس أسينيوس بولليو (انظر حياته في هذا الملحق!).

أبيلليس (Ἀπελλῆς /Apelles)

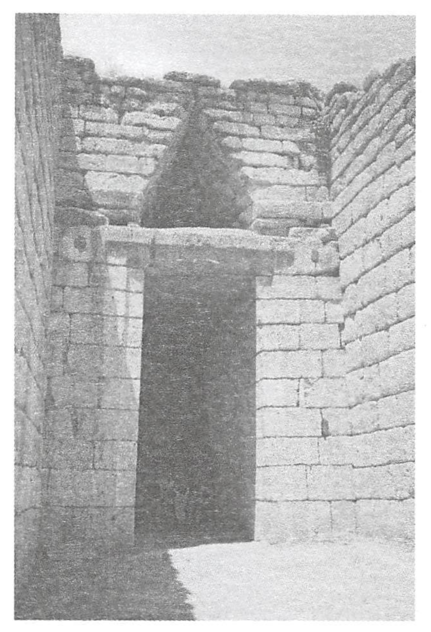
يعد من أهم الرسامين اليونانيين في اليونان في عصور الأنتيكة وأيضًا في العصور القديمة. عاش في الفترة التي عاش فيها الإسكندر الأكبر أي أنه ولد بين عامي ٣٧٥/ ٣٧٠ ق. م. في مدينة كولوفون (؟)، وتوفي في نهاية القرن الرابع تقريبًا في مدينة كوس (؟). لم يبق أي من لوحاته، ولكن الأدباء في عصره كانوا يذكرونها في أعمالهم الأدبية. ودرس أبيلليس الفن في مدينة إيفيسوس على يد كل من إيفوريس من مدينة إيفيسوس وبامفيلوس من مدينة سيكيون. وفي عصر الملك فيليب توجه أبيلليس إلى مقدونيا، وهناك تعرف على الإسكندر الأكبر، وحظي بأن يكون هو الرسام الوحيد الذي سمح له الإسكندر الأكبر بأن يرسم له لوحة فنية. هذا الامتياز استفاد منه كل من ليسيبوس وبرجوتيليس في فنيهما حيث إنهما كانا يصبان التماثيل من المعدن. وقام أبيلليس بعدة رحلات لفترات طويلة من مقدونيا إلى كل من روديسيا ومدينة كوس ومدينة إيفيسوس. لكنه بعد وفاة الإسكندر الأكبر توجه إلى مدينة الإسكندرية، وعاش في بلاط بطوليميوس، ثم عاد بعد ذلك إلى مدينة إيفيسوس. ومن أشهر، وأبرز منافسيه كان الفنان الشهير بروتوجينيس. وكما ذُكر آنفًا فإن الكثيرين من الأدباء أمثال لوسيليوس وبترونيوس وكذلك لوقيانوس الذين عاشوا في عصره أشادوا بلوحاته وسجلوا عبارات الإعجاب في أعمالهم.

أشهر لوحاته:

- الإسكندر الأكبر
- هيركوليس
- أفروديت
- آرتيميس

أتريوس (Ατρεύς /Atreus)

هو ابن بيلوبس وهيبوداميا، وهو والد أجاممنون ومينيلاؤس، وهو من أهم الأبطال في حروب طروادة. وكلمة أتريوس معناها "من لا يهابه أحد". وكان أتريوس في الأسطورة اليونانية ملكًا على ميكين، وحلت عليه اللعنة بسبب أفعاله المخزية التي لم ترض عنها الآلهة فعاقبته. فمثلاً يقطع على نفسه عهدًا بأنه سوف يقدم للإلهة آرتيميس أفضل جدي عنده إذا وجد قطيعه، ولكنه حنث في الوعد، لأنه في أثناء بحثه وجد جديًا من الذهب، فذهب إلى زوجته إيروب، وطلب منها أن تخفي الجدي عن عيني الإلهة آرتيميس، إلهة الصيد. ولكن الزوجة قدمته هدية لعشيقها تيستيس الذي هو في الوقت ذاته أخ لزوجها. ولم يعلم أتريوس ما فعلته زوجته فاتفق مع أخيه



تيستيس أن من يملك الجدي الذهبي هو الذي يصبح من حقه أن يكون ملكًا على ميكين. في هذه اللحظة أظهر تيستيس الجدي، وأصبح ملكًا على ميكين. لكن أتريوس استرد عرشه من أخيه مرة أخرى بمساعدة هرميس، مبعوث الآلهة. ووافق تيستيس على أن يسلم العرش لأخيه بشرط أن تدور الشمس في عكس اتجاهها، وهذا الأمر يتطلب مهارة عالية لا يقدر عليها سوى زيوس الذي أنجز بالفعل هذه المهمة. ولما عرف أتريوس بخيانة زوجته أمر بنفي أخيه تيستيس، ولكنه بعد فترة تظاهر بأنه سامحه، ودعاه إلى وجبة طعام. ويقال أن أتريوس قتل أبناء تيستيس جميعًا، وقدمهم لأخيه على مائدة الطعام. وردًا على ذلك طلب أحد العرافين من تيستيس أن يتزوج ابنته بيلوبا، وأن ينجب منها طفلاً، هذا الطفل

سوف يقتل أتريوس عقابًا له على ما فعله في أبناء أخيه. وعندما حانت ساعة الوضع، ذهبت بيلوبا بعيدًا، وتركت الطفل خجلاً من أنها تزوجت أباها، وأنجبت منه طفلاً، فوجده أحد الرعاة وأسماه أجيستوس، وسلمه للملك أتريوس الذي رباه كابنه. وعندما شب الطفل أجيستوس عن الطوق علم من تيستيس أنه هو والده الحقيقي وفي الوقت ذاته جده، فقتل على الفور عمه أتريوس. وتعد مقبرة أتريوس من أهم وأفخر الأبنية الموجودة في ميكين حتى اليوم التي شُيّدت في عام ٣٠٠٠/٢٥٠٠ قبل الميلاد والموجودة في الصورة المرفقة.

أتينودوروس (Athenodorus)

أتينودروس من روديسيا كان إما ابن أجيساندر أو مساعده الذي شيد هو وآخرون تمثال المجموعة لآؤوكون وأولاده الموجود حاليًا في الفاتيكان.

أتينيوس نوكراتسيو Athenaeus /Άθήναιος Ναυκράτιος) (Naukratios)

عاش أتينيوس في نهاية القرن الثاني وبداية القرن الثالث في مدينة نوكراتسيو (نوكراتسيو هي مدينة في وسط الدلتا في مصر القديمة). كان أديبًا مصريًا يونانيًا يدرّس البلاغة والنحو في مدينة نوكراتسيو، وعاش فترة من حياته في الإسكندرية، ويقال إنه رحل بعد ذلك إلى روما.

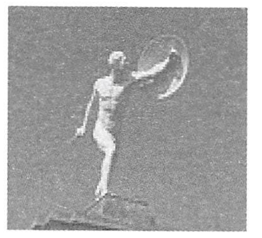
أعماله:

- Δειπνοσοφισταί/ Deipnosophistai.

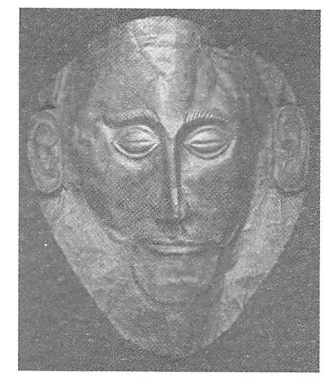
يتناول أتينيوس في هذا العمل الذي صدر بعنوان:" على مائدة عشاء الفلاسفة" حوارات كتبها في خمسة عشر كتابًا يتجاذب فيها المضيف بونيفكس لارينزيوس أطراف الحديث مع ضيوفه التسعة والعشرين عن العادات والتقاليد اليونانية القديمة، ويتخلل ذلك الحوار الحديث عن الحياة اليومية، وأيضًا عن الفن والثقافة والعلوم. كما أنه ألف كتابًا عن الأدوات المستخدمة في الحروب.

أجاسياس من إيفيسوس (Ἀγασίας / Agasias aus Ephesos)

أجاسياس إيفيسوس عاش في عصر القياصرة الأوائل، وهو الذي شيد تمثال المبارز البورجيزي الذي تكلم عنه ليسينج بالتفصيل في هذا الكتاب. والصورة في الجهة اليمين تظهر تمثال المحارب وهو يستعد لقذف القرص، أما الصورة في اليسار فتبرز وضعًا آخر بعد أن يثبت المحارب الدرع في يده اليسرى .

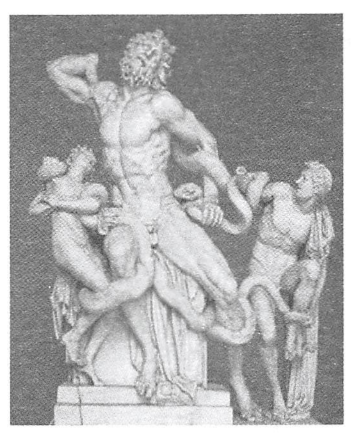


أجاممنون (Ἀγαμέμνων / Agamemnon)



حسب ما يُروي في الأساطير اليونانية فإن أجاممنون هو أحد ملوك ميكين، وأبوه هو آتريوس، وأمه آروب. وبعد أن قُتل زوج كليتمنستيرا أخذها أجاممنون زوجة له، وأنجب منها إفيچينيا وإلكترا وأوريست وكريسوتيميس. وكان أجاممنون القائد الأعلى للجيوش اليونانية التي زحفت إلى طروادة. وكما هو معروف فإن حرب طروادة اندلعت بسبب أن باريس خطف هيلينا من زوجها مينيلاؤس الذي هو شقيق أجاممنون. ولقد تناول هوميروس شخصية أجاممنون في الإلياذة على أنه أناني ومتكبر وقصير النظر، لأنه استخدم القوة المفرطة في قيادة الآخيليين، وأيضًا بلا مبالاة. وكان ذلك من أجل المنفعة الشخصية فقط، لذلك يتهمه هوميروس بقصر النظر وعدم الروية. وبعد عشرة أعوام من الحصار سقطت طروادة ورجع أجاممنون ومعه العرافة كاساندرا إلى ميكين. هناك طعنته زوجته وعشيقها في الحمام عقابًا له على أنه قدم إفيچينيا قربانًا للآلهة. أما ابنهما أوريست فقتل أمه عقابًا لها على أنها قتلت أباه أجاممنون. ويعتقد أهل إسبارطة أنهم من سلالة أجاممنون. وفي عام ١٨٧٦ وفي أثناء الحفر بالقرب من ميكين عثر الألماني هاينريش شليمان على قناع من الذهب قيل إنه لأجاممنون (انظر الصورة المرفقة!).

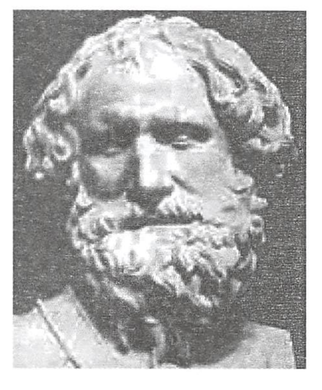
أجيساندر (Άγήσανδρος /Agesander von Rhodos)



أجيساندر الروديسي يُطلق عليه أيضًا أسماء أخرى مثل: أجيساندروس، وهاجيساندر، وهاجيساندروس، وهاجيساندريوس. كان نحاتًا من جزيرة روديسيا، ولم يذكره أحد سوى بلينيوس الأب، وحتى فترة وجيزة لم يُعرف إلا بعمل واحد اشتُهر به، وهو تمثال مجموعة لآؤوكون، وأولاده، هذا التمثال الذي شيده بمساعدة اثنين آخرين من النحاتين هما: بوليدوروس (Polydorus)، أتينودوروس (Athenodorus)، وأنجزوا هذا التمثال بمهارة فنية عالية. ويرى بعض النقاد أن هذا التمثال لم يكن من وحي خيالهم، ولكنهم فقط قلدوه من نسخة أقدم. لقد اختلفت الآراء أيضًا حول التواريخ الخاصة بحياة أجيساندر. ففي القرن الثامن عشر صرح السيد ڤينكل مان - المؤرخ الألماني - أن أجيساندر لا بد من أن يكون عاصر ليسيبوس في القرن الرابع قبل الميلاد، وهناك البعض الذين يعتقدون أنه كان معاصرًا لنيرون، أي في عام ٦٨ الميلادي، والبعض الآخر يعتقد أن أجيساندر لا بد من أن يكون قد عاش في الفترة ما بين سنة خمسين ق.م.، وسنة ٢٥ ميلادية.

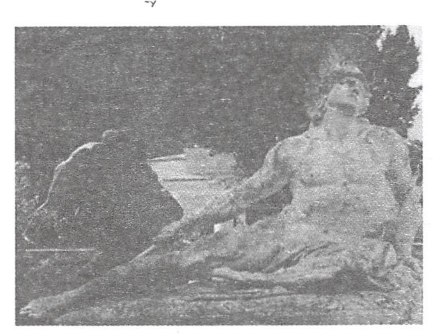
في عام ١٩٥٩ اكتُشف عمل آخر لهذا الثلاثي: أجيساندر، وبوليدوروس، وأتينودوروس بعنوان: "شبيلونكا"، ووجد في المكان الذي شيد فيه القيصر تيبيريوس ڤيلا لنفسه.

أجيسيلاؤس الثاني (Ἀγησίλαος / Agesilaos II / Agesilaus II)



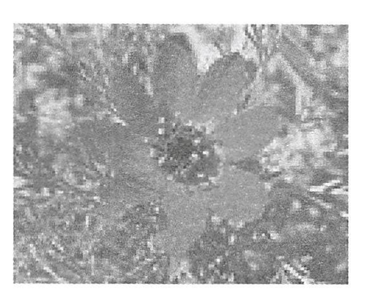
ولد أجيسيلاؤس الثاني في نحو عام ٤٤٤ ق.م. في إسبارطة، وتوفي في عام ٣٥٩/٣٦٠ ق.م.في كريت، وكان هو الابن الأصغر للملك أرشيداموس الثاني. وفي عهدالملك أجيسيلاؤس الثاني الذي انتهت سيطرة إسبارطة على اليونان. في الأعوام من ٣٩٦ وحتى ٣٩٤ ق.م. تولي قيادة الجيوش ضد مملكة الفرس، وتوغل حتى وصل إلى مدينة ساراديس، وبذلك تمكن من أن يخرجها من حلف بلاد فارس الذي عقدته مع مدن الشواطئ الأيونية في آسيا الصغرى. ويرى المؤرخون أنه لم يصنع شيئًا يمكن أن يُسجل له في الصفحات المشرقة في تاريخ العالم.

أخيلليوس (Αχιλλεύς /Achilles)



أخيلليوس في الأسطورة اليونانية هو ابن بيلويس، أو (بيليدي)، وأمه هي إلهة البحر تيتيس، وبذلك لم يكتب له الخلود لكونه نصف بشر، لأن أباه إنسان، ومع ذلك فقد حاولت أمه أن تحفظه من أن يُجرح، أو أن يصيبه سوء، فغمرته بمياه نهر سيتكس، وهو أحد أنهار العالم السفلي، ولكن موضع قدمه الذي أمسكته منه في أثناء غمره لم تطله مياه النهر، لذلك بقي هذا هو الموضع الوحيد الذي يمكن أن يُجرح في جسمه. وعندما بدأ زحف الآخيليين بقيادة أجاممنون ضد طروادة، حاولت أمه تيتيس أن تخبئه، فجعلته يتنكر في ملابس فتاة، وأرسلته إلى ملك جزيرة سكيروس، وتزوج من ابنته دايداميا. وتصرفت الأم هكذا لأن العراف كالخاس كان قد تنبأ بأن أخيلليوس إما أن يُقتل في حرب طروادة، أو أنه سوف يعيش حياة طويلة، ولكن من دون أن يحرز أية شهرة، ولكنه على العكس من هذه النبوءة فقد أصبح من أهم المحاربين الذين قاموا بأعمال بطولية في حرب طروادة. وعندما علم أوديسيوس بحيلة أم أخيلليوس، تمكن من أن يحثه على أن يتخلى عن ثياب النساء. ورغم أنه كان رقيقًا ومحبًا للسلام، فإنه كان عنيفًا في الحرب، ويخشاه كل من ينازله في أرض المعركة. لذلك كان أخيلليوس يجمع الكثير من المتناقضات في شخصيته التي أبرزها هوميروس في الإلياذة، تلك المتناقضات التي كانت تشكل مقومات القوة في شخصيته.

أدونيس (Ἄδωνις /Adonis)



أدونيس هو إله الخصوبة والجمال سواء في الأسطورة الرومانية أو اليونانية وانتقلت مراسم عبادته من الحضارة الفينيقية والآشورية إلى الحضارتين اليونانية والرومانية. وكلمة "أدون" في اللغة الكنعانية تعني "السيد"، ثم أُضيف إليها حرف السين بعد انتقالها إلى اللغة اليونانية. كانت تقدم مراسم التقديس لأدونيس في منطقة فرجيا في الأناضول،



ومن ثم اتسعت عبادته منذ القدم في منطقة حوض البحر المتوسط. وتقول الأسطورة أن أدونيس أحب أفروديت، أو نظيرتها في الأسطورة الرومانية ڤينوس. وعندما تملكت الغيرة أريس، أو نظيره في الأسطورة الرومانية مارس، قام بقتل أدونيس. وكانت أفروديت تحول كل قطرة من دمه تسقط على الأرض إلى زهرة حمراء جميلة تحمل اسمه، وتتفتح في فصل الربيع، وكل دمعة تسقط منها حزنًا عليه تتحول إلى زهرة بيضاء. وهناك العديد من الأساطير التي نسجت حول أدونيس إله الخصوبة والجمال.

أديسون (Joseph Addison)



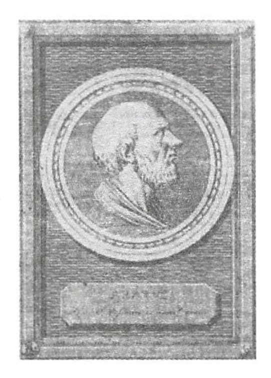
ولد يوزيف أديسون في الأول من شهر مايو من عام ١٦٧٢ في ميلستون- وتلشاير، وتوفي في السابع عشر من شهر يونيو من عام ١٧١٩ في كنسينجتون- لندن. وهو شاعر وسياسي وصحفي إنجليزي، وأبوه هو لانسلوت أديسون عميد الكاتدرائية في ليشفيلد. درس أديسون في جامعة أكسفورد، وانتهى من دراسته في عام ١٦٩٩. وفي نهاية العام نفسه بدأ رحلة علمية كبيرة إلى كل من إيطاليا وفرنسا. وفي عام ١٧٠٣ عاد إلى إنجلترا، واستقر به المقام كأديب، وفي الوقت ذاته حاول أن يشغل منصبًا سياسيًا. ومن حسن الطالع فقد حصل في عام ١٧٠٦ على وظيفة سكرتير لأحد الوزراء. وفي عام ١٧٠٩ أصبح سكرتيرًا للورد وارتون الذي رافقه إلى أيرلندا. كما أن أديسون عُين منذ عام ١٧٠٨ وحتى وفاته عضوًا في البرلمان الإنجليزي. وفي عام ١٧٠٩ أسس أديسون وصديقه ريتشارد ستيل مجلة أسبوعية أدبية أخلاقية بعنوان: "Tatler" كأول مجلة أسبوعية تصدر في إنجلترا، ولكنها توقفت بعد صدورها بعامين فقط. وفي عام ١٧١٣ أصدر الاثنان جريدة يومية بعنوان: "The Spectator"، وصدر العدد الأول منها في الأول من شهر مارس، وكان العدد الأخير منها في السادس من شهر ديسمبر من العام نفسه، وكان ألكسندر بوب، ويوناتان سويفت من بين الأدباء الذين يكتبون فيها. وفي العام نفسه قام أديسون بتأسيس الجريدة الثالثة بعنوان:"The Guardian" التي لا علاقة لها بالجريدة التي تحمل الاسم نفسه، وتأسست في عام ١٨٢١، وما زالت تصدر حتى اليوم. وتوفي أديسون في السابعة والأربعين من العمر.

أعماله:

- The christian poet (1728)
- Cato (1713)
- The drummer or the haunted-house (1716)
- The resurrection (1718)

ومسرحية كاتو التي كتبها أديسون في عام ١٧١٣ تأثر بها الكاتب والفيلسوف الألماني يوهان كريستوف جوتشيد، وكتب على غرارها مسرحية في عام ١٧٣٢ بعنوان:"Der Sterbender Cato" أي كاتو المحتضر.

آراتوس من سولوي (Aratus von Soloi)



ولد آراتوس في عام ٣١٠ ق.م. في مدينة سولوي، وتوفي في عام ٢٤٥ ق.م. نشأ الأديب اليوناني في أسرة عريقة، ودرس في أثينا الفلسفة الرواقية، وهي أحد اتجاهات الفلسفة الصوفية التي نشأت في اليونان. كما أنه درس أيضًا العلوم الطبيعية. بعد ذلك عاش فترة طويلة في بلاط الملك أنتيجونوس جوناتاس في مقدونيا، ثم عاش بعد ذلك في سوريا عند الملك أينيوخوس الأول.

ولم يتبق من أعماله سوى أشهرها، وهو قصيدة بعنوان:" فينومينا" (Phaenomena) أي ظواهر السماء. واستقى آراتوس أفكارًا من أويدوكسوس الكنيدوسي في الجزء الأول من القصيدة في وصف النجوم، وفي تحليل علم الفلك. أما في الجزء الثاني من القصيدة فتناول أحوال الطقس. وحظيت هذه القصيدة بشهرة واسعة، وذلك لأن آراتوس استطاع أن يعرض هذه الحقائق العلمية الجافة

بأسلوب أدبي شيق. لذلك قلدها الكثيرون أمثال ماركوس توليوس سيزرو، وجرمانيكوس، وأڤينيوس. ورغم شهرة هذه القصيدة الواسعة فإنها لم تكن سهلة الفهم على الكثيرين، لذلك عند ترجمتها إلى اللغة اللاتينية في العصور القديمة كان لا بد من وجود شرح وتفسير، وهذا ما فعله كل من سيزرو، وجرمانيكوس اللذين اعتمدا على كل ما قدمه آراتوس في هذه القصيدة كمصدر مهم للحقائق العلمية عن الكون. وهناك العديد من علامات الأبراج الفلكية في العصر الحديث التي يرجع تاريخها إلى آراتوس وكان للعالِم الرياضي كلاوديوس بطوليميوس في القرن الثاني الميلادي الفضل في أن يعرفها الناس منذ ذلك الوقت وحتى الآن، وأيضًا ظلت هذه الرموز معروفة بفضل الدور الذي لعبته الحضارة العربية الإسلامية.

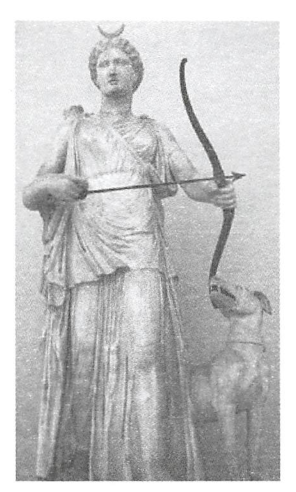
أرتيمون/ أرتيمونس (Artemone/ Artemons)



عاش أرتيمون في القرن الثالث الميلادي، وكان أديبًا يونانيًا من مدينة ميليت، وهي مدينة من عصر الأنتيكة كانت تقع في غرب شواطئ آسيا الصغرى، وتقع حاليًا في تركيا. وألف أرتيمون اثنين وعشرين كتابًا في عالم الخيالات، وعلم التنجيم، وعلم تفسير الأحلام. كما أنه تناول التعليمات الطبية للإله زيرابيس. وهذه الكلمة مركبة من اسمين هما الإله المصري القديم أوزوريس والإله اليوناني أبيس. وهناك من استندوا في تحليلهم للأحلام إليه كمصدر مهم أمثال كلوديوس إيليانوس، وأرتيميدور دالديانوس. والأكثر من ذلك أن تريتوليانوس المولود في قرطاجنة -التي تعرف اليوم بتونس- كان يعتبره أهم مصدر لتفسير الأحلام. أما بلينيوس فاعتبره رجلاً دجالاً ومشعوذًا ونصابًا. والصورة توضح دمج الإلهين أوزوريس المصري، وأبيس اليوناني في تمثال واحد لإله واحد يدعى زيرابيس.



(Άρτεμίς/ Artemis) آرتيميس



إنها إلهة الصيد والغابة وهـي حاميـة الأطفـال والنساء. بالإضافة إلى ذلك فهي من الآلهة الاثنى عشر الأوليمبية، وبذلك تعتبر من أهم الآلهـة فـي العصر الذهبي. وطبقًا لما تقولـه الأسطورة اليونانيـة فـإن آرتيميس وأخاها أبوللو ولدا فوق جبل كينتـوس فـوق جزيرة ديلوس. أما تمثالها الموجود في معبد إيفيسيوس فيعتبر من عجائب الدنيا السبع. ومن أهم الرموز التـي تميزها السهم والقوس الفضي الذي أهداها إيـاه سـيكلوبن (العمـلاق ذو العـين الواحدة). وهناك أيضًا الحيوانات التي تميزها مثل القطة والعقرب والثور والدب.

(Άργος /Argos) آرجوس

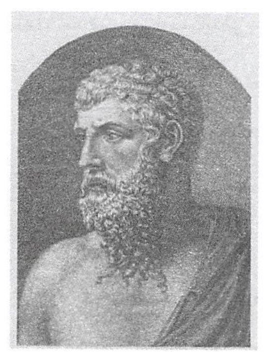
آرجوس في الأسطورة اليونانية هو مؤسس المملكة التي تحمل اسمه، وأبوه هو زيوس وأمه هي نيوب، وبهذا يكون حفيد فورونيوس. تزوج آرجـوس مـن أويدنا ابنة ستيرمون ونيرا. وطبقًا لما تقوله الأسطورة اليونانية فإنه ولد في نهايـة القرن الثامن عشر ق.م.، وتوفي في منتصف القرن السابع عشر ق.م.

(Άριστόδημος /Aristodemos أو Aristodamas) أرستوداماس

هو ابن الملك أويدايموس الـذي حكـم كورينـت لمـدة ٣٥ عامًـا خلفًـا لأوزيبيوس. وعندما وافته المنية كان ابنه تيليستيس ما زال صبيًا لذلك تولي عمـه أجيمون الحكم بدلاً منه.

أرستوفانيس (Άριστοφάνης /Aristophanes)

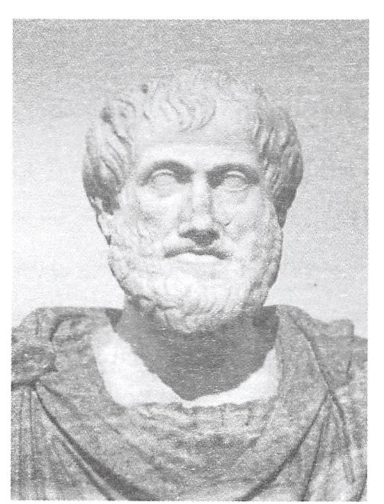
ولد أرستوفانيس بين عامي ٤٥٠/٤٤٤ ق.م. في أثينا، وتوفي في عام ٣٨٠ ق.م. في أثينا أيضًا، وكان أبرز كتاب المسرح في اليونان، وبالذات في المسرح الكوميدي الساخر. لا يُعرف الكثير عن حياته غير أن والده كان اسمه فيلوبوس الذي ولد في أحد أحياء أثينا، ويدعي كيداتن. وفي الأعوام من ٤٣٠ ق.م. حتى عام ٤٢٨ ق.م. تعلم أرستوفانيس فنون المسرح، ثم بدأ يعرض مسرحياته الثلاث الأولى بأسماء مستعارة، وكتب ما يزيد عن أربعين مسرحية، ولكن لم يتبق منها سوى إحدى عشرة مسرحية كاملة. وكان يهدف إلى كشف نقائص البشر بشكل تهكمي سافر، وكان يتهكم على أسلوب بعض الشعراء أمثال يوربيديس، وعلى الفلاسفة أمثال سقراط، وأيضًا على الفلاسفة قبل عصر سقراط الذين يلقبون بالسفسطائيين، كما أنه كان يسخر من السياسي وقائد الجيوش كليون. وفي مسرحية له بعنوان: "البابليون" (٤٢٦ ق.م.) تناول شخصية كليون بالنقد والسخرية، فاتُهم أرستوفانيس بأنه أهان الشعب كله بهذه المسرحية، ولكن هذه التهمة لم يكن لها أية توابع في تلك الفترة، ولكن بعد عامين أثار كليون ضده الرأي العام بأنه ادعي عليه أنه ليس من أهل أثينا الأصليين، وأن والده جاء مهاجرًا من روديسيا، أو ربما من مصر. وفي المهرجانات المسرحية كان أرستوفانيس يحصد الجوائز. فحاز على الجائزة الأولى ثلاث مرات، وعلى الجائزة الثانية ثلاث مرات، وعلى المركز الثالث مرة واحدة. وسُمح لمسرحية له بعنوان:" الضفادع" أن تعرض للمرة الثانية في عام ٤٠٤ ق.م. وفي عام ٤٠٠ أصبح عضوًا في مجلس الشعب.



أرستومينيس (Άριστομένης /Aristomenes)

ولد أرستومينيس ابن منياس في القرن الثالث ق. م.) في مدينة أليزيا "Αλυζία" بآكارنانيا "ăk'ərnā'nēə" باليونان، ووافته المنية في القرن الثاني قبل الميلاد في أغلب الظن في مصر. عمل أرستومينيس كأحد المستشارين السياسيين في مملكة البطالمة. وفي بداية القرن الثاني ق.م. عمل مستشارًا للملك بطليموس الخامس، وأصبح عضوًا يمثل مدينته في المجلس الاتحادي في آكارنانيا في عام ٢١٦ ق.م. وسافر بعد ذلك إلى مصر، وعاش في كنف ورعاية آجاتوكليس "Άγαθοκλής" وكان من أصحاب النفوذ الذين أثروا في السياسة المصرية في عام ٢٠٣/٢٠٤ ق.م. وفي عام ٢٠٣ ق.م. أصبح أرستومينيس كاهن الإسكندر الأكبر، ثم أصبح حارسه الشخصي أيضًا. وفي عام ١٩٨ ق.م. عندما أعاد سكوباس قائد الجيوش جزيرة ساموس إلى المملكة البطلمية جرده أرستومينيس من صلاحياته، وقدمه إلى المحاكمة في الإسكندرية. ويقال أن سكوباس بعد المحاكمة إما أن يكون قد مات منتحرًا أو مسمومًا. وفي عام ١٩٦ ق.م. عقد أرستومينيس معاهدة سلام مع أنتيوخوس الثالث، حاكم السوليكيدن، وصدر مرسوم بهذا الصلح، ونقش على حجر رشيد. كما كان أرستومينيس يعمل دائمًا من أجل ترسيخ حكم البطالمة في مصر، ولكنه فشل في إخماد الثورة في مدينة طيبة بمصر، وعلى العكس من ذلك فإن قراره بأن يجعل المستشار الإستراتيجي لمدينة قبرص يرقى إلى درجة الكاهن الأعلى لتحصيل الإيرادات التي كانت تأتي من المعابد أشعل الثورات. ويقال أيضًا إن أرستومينيس هو من أدخل منصب المستشار الإستراتيجي في عهد بطليموس في مصر الذي كان يجمع ثلاث سلطات بين يديه، وهي السلطة العسكرية، والسلطة المدنية، والسلطة القضائية. وكان من يشغل هذه الوظيفة غالبًا ما يكون من طبقة الفرسان. كما أنه جدد في نظام ألقاب من يعملون في القصر الملكي. ولكنه قبل عام ١٩٢ق.م. أقيل من الحكم لأسباب غير معروفة.

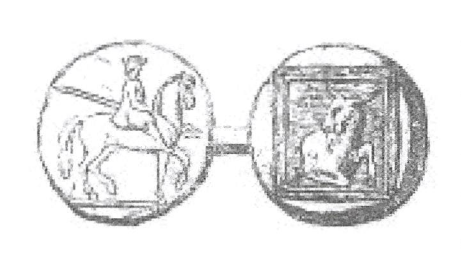
أرسطو (Aristoteles/ Ἀριστοτέλης)



هو أشهر فيلسوف وعالم طبيعة في بلاد اليونان وكتب العديد من المؤلفات في مجال تركيب الأدوية، وفي العلوم الطبيعية. ولد في عام ٣٨٤ ق. م. في مدينة كالكاديك بالقرب من شتاجيرا المطلة على سواحل خليج ستريمون. لهذا السبب أُطلق عليه اسم "الشتاجيري". يدعى أبوه نيكوماخوس الذي كان صديقًا وطبيبًا خاصًا للملك المقدوني أمينتاس الثاني. وينتسب أرسطو إلى عائلة اسكيبيوز. عندما بلغ أرسطو سن السابعة عشرة من العمر توجه إلى أثينا حيث تتلمذ على يد الفيلسوف أفلاطون، ولكنه ترك أثينا بعد وفاة أفلاطون في عام ٣٤٧ ق.م. بعد ذلك ذهب إلى هرمياس حاكم أتيمنويس. وفي عام ٣٤٣ ق.م. استدعاه الملك فيليب ملك مقدونيا ليعلّم ابنه الإسكندر البالغ من العمر الثلاثة عشر عامًا. وفي عام ٣٣٥ ق.م. رجع أرسطو إلى مدينة شتاجيرا، وبدأ في إلقاء المحاضرات الصباحية والمسائية في شتى المجالات العلمية مثل علم الميتافيزيقا وعلم اللاهوت وعلم الفيزياء، ومناقشة المنهج الجدلي. وفي أكتوبر من عام ٣٢٢ ق.م. وافته المنية في بيت أمه في مدينة كالكاديك بعد أن ترك أكثر من مائتي عنوان في شتى فروع العلم.

أرشيلاوس الأول(Ἀρχέλαος Α /Archelaus I.)

خلف الملك أرشيلاوس الأول والده الملك بيرديكاس الثاني، وحكم مقدونيا في الفترة من ٤١٣ ق.م. حتى عام ٣٩٩ ق.م. ويقال أنه قتل عمه الكيتاس الثاني وابن عمه ألكسندر. وبعد وفاة والده تخلص من أخيه غير الشقيق وتقلد الحكم وتزوج أرملة أبيه التي تدعي كليوباترا، وأنجب منها ولدًا أسماه أوريست، وبنتين. ويعرف عن الملك أرشيلاؤس الأول أنه أحدث إصلاحات جذرية في الإدارة والجيش والتجارة، ووضع الأسس التي جعلت من مقدونيا قوة عظمى فيما بعد. فبعد تقلده الحكم مباشرة أرسى دعائم السلام مع أثينا التي كانت تمثل خطرًا حقيقيًا على مقدونيا في نصف القرن السابق لحكمه. وبعد أن منيت أثينا بهزائم ساحقة في سيراكوس وصقلية، ودُمر أسطولها البحري بالكامل في نهاية عام ٤١٣ ق.م.، كانت أثينا في حاجة إلى أخشاب لبناء سفن جديدة، وانتهز الملك أرشيلاوس الأول هذه الفرصة، وتعهد بأن يقدم لهم الأخشاب المطلوبة في مقابل أن يلقبه أهل أثينا هو وأولاده بالكرام، وأصحاب الفضل والخير. أما على المستوى الداخلي قرر الملك أرشيلاوس الأول أن ينقل البلاط الملكي ومقر حكمه من مدينة آجيا إلى مدينة بيلا لموقعها الإستراتيجي المتميز لقربها من المدن الشرقية، وأيضًا لأنها قريبة من البحر. وكان ذلك مثالاً واضحًا على التجديدات الشاملة التي أدخلها الملك أرشيلاوس الأول في المملكة، كما أنه شيد الطرق بين مقدونيا العليا والعاصمة، ودعم هذه الطرق بالجنود لحماية الشوارع والممرات، وبني قلعة للحراسة، وعدل في نظام الجيش خاصة في صفوف الفرسان وجنود المشاة. وعلى المستوى الفني والثقافي فإنه أقام علاقات ثقافية بين بلده وجنوب اليونان، وجعل سيوكسيس –أعظم وأشهر رسامي عصره– يشرف على بناء قصره في بيلا، وكان القصر يعج بكبار الشعراء، ومن يكتبون المسرحيات المأساوية أمثال يوربيديس الذي كتب له في مقدونيا مسرحية بعنوان:"Archelaos und Bakchen" أي أرشيلاوس ومن يوقرون باكوس. كما أن الملك أرشيلاوس الأول استضاف الموسيقيين وأعاد تنظيم الاحتفالات الدينية، فرتلت الأناشيد، وأقيمت المسابقات الرياضية والفنية والمسرحية



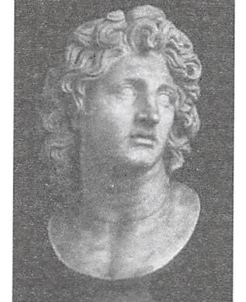
التي اشـــترك فيهـــا كبـــار الـــشعراء والمسرحيين اليونانيين، لـــذلك قـــضى يوربيديس في بيلا في مقـــدونيا آخـــر سنوات حياته. وفي عـــام ٣٩٩ ق.م. وفي أثناء رحلة صـــيد قتلـــه خادمـــه كرتيروس، ولا تعرف أسباب هذا القتل هل كانت مؤامرة حيكت ضده أم لا. ويقال أن الملك أرشيلاوس الأول رحل عـــن مقدونيا وهي في أزهى عصور التقدم الذي لم يستطع أحد من سابقيه الوصول إليه. والصورة المرفقة هي لعملة صكت صورته عليها، وعلى الوجه الآخـــر صـــكت صورة لفرس وهو شعار مقدونيا.

أركيزيلاوس (Ἀρκεσίλαος /Arkesilaus von Pitane)

ولد أركيزيلاوس في نحو عام ٣١٦/ ٣١٥ ق.م. في مدينة بيتاني، وتـــوفي في عام ٢٤٠/٢٤١ ق.م. كان فيلسوفًا ورياضيًا، وأصـــبح رئيـــسًا لمـــا عُرفـــت بالأكاديمية الثانية الوسطى.

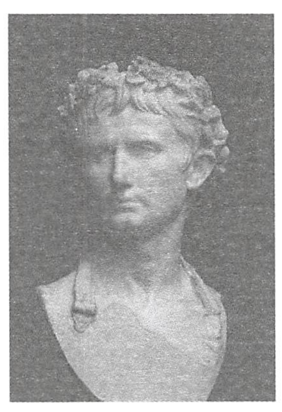
إسكندر الأكبر أو إسكندر الثالث أو ابن الإله آمون

(Ἀλέξανδρος ὁ Μέγας or Μέγας Ἀλέξανδρος, Mégas Aléxandros)



يعتبر الإسكندر الأكبر أو الإسكندر المقدوني من أشهر الشخصيات التاريخية المعروفة في مـــصر، وكُتبـــت عنـــه الموسوعات، وتناوله المؤرخون والأدباء بالتفـــصيل، لـــذلك أكتفي بالتنويه إليه، لأنه كان من بين الشخصيات التي تناولها ليسينج في كتابه.

أغسطس (Augustus)



ولد القيصر أغسطس في الثالث والعشرين من عام ٦٣ ق.م. باسم جايوس أوكتافيوس في روما، وتوفي في التاسع عشر من شهر أغسطس من العام الرابع عشر ق.م. في مدينة نولا الصغيرة القريبة من نابولي، وأغسطس هو القيصر الأول للإمبراطورية الرومانية. ومعنى كلمة أغسطس العظيم أو الجليل. وعندما توفي والده ثم توفيت الجدة واسمها لوليا التي هي شقيقة يوليوس قيصر، ولما لم يكن ليوليوس قيصر أبناء، تبناه، فأصبح أغسطس هو أوفر الورثة حظًا في الفوز والاستئثار بالسلطة بعد اغتيال يوليوس قيصر في عام ٤٤ ق.م. ومنذ عام ٣١ ق.م. أصبح أغسطس هو الحاكم الوحيد للملكة الرومانية، واستطاع أن ينهي الحرب الأهلية التي استمرت أكثر من مائة عام، وأسس ما عرف بالأسرة اليولية- الكلودية القيصرية تحت شعار إعادة هيكلة الجمهورية "restitutio rei publicae". وبهذا تحولت الجمهورية إلى نظام ملكي، وحكم القيصر أغسطس المملكة الرومانية لفترة طويلة تميزت بالسلام، وعرفت بما يسمى "Pax Augusta"، أي عهد السلام الأوغسطي الذي بدأ في عام ٢٧ ق.م. وفي صيف العام الرابع ق.م. كان القيصر يرغب في القيام برحلة إلى بينيفينت عبر كابري، ولكنه مرض قبل أن يصل إلى هناك، وبالقرب من كابري طلب من مرافقيه أن يتوجهوا إلى مدينة نولا الصغيرة، وبالذات إلى المنزل الذي توفي فيه أبوه منذ واحد وسبعين عامًا، وتوفي هو الآخر هناك وحرقت جثته في حقول مارس في روما. وبعد موته أطلق عليه الرومان اسم "Divus Augustus" أي إله الدولة، وأقيم له معبد بين الكابيتول وبالاتين.

أفروديسيوس من تراليس (Aphrodisias Trallianus)

لا يعرف عن أفروديسيوس من تراليس سوى أنه كان نحاتًا يونانيًا عاش في عام ١٠٠ ميلادية.

إفيچينيا (Ἰφιγένεια /Iphigenia)

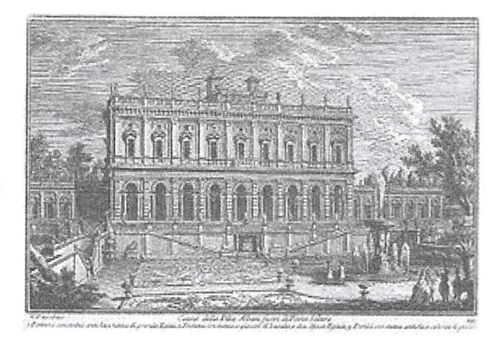
طبقًا لما ترويه الأسطورة اليونانية فإن إفيچينيا هي كبرى بنات الملك أجاممنون الذي كان يعيش في ميكين في شبه جزيرة بيلوب في جنوب اليونان. أمها هي كليتمنسترا، وأخواتها هم أوريست، وإلكترا، وكريسوتيميس. ويُحكى أن الإلهة آرتيميس، إلهة الصيد والغابات غضبت على أجاممنون، لأنه تجرأ على اصطياد ثور في إحدى غاباتها المقدسة ثم قتله، وامتدح نفسه كثيرًا على هذه الفعلة، وساوى نفسه بها، فقامت بمعاقبته على ذلك بأنها أثارت عاصفة قوية باتجاه الأسطول الحربي البحري اليوناني بقيادته (أي أجاممنون)، ومنعته في بادئ الأمر من الوصول إلى طروادة، إلا بعد أن يضحي بابنته إفيچينيا، وكان العراف كالخاس هو الذي تنبأ بذلك. وفي رواية أخرى يقال أن أجاممنون ضحى بغزالة بدلاً من ابنته. ويقال إن آرتيميس أخذت إفيچينيا إلى جزيرة تاوريس لتخدم مع الكهنة هناك في معبد آرتيميس. كما أن يوربيديس استعرض حياتها عندما تناول شخصية أخيها أوريست الذي هرب خوفًا من انتقام عشيق أمه التي قتلها انتقامًا لأبيه، وكان ذلك طبقًا لنصيحة أبوللون الذي طلب منه الذهاب إلى جزيرة تاوريس من أجل أن يحضر إلى أثينا التمثال الخشبي للإلهة آرتيميس الذي سقط هناك أي في جزيرة تاوريس. فذهب أوريست بالفعل بصحبة صديقه وابن عمته بيلاديس إلى جزيرة تاوريس التي كان أهلها – طبقًا للعادات السائدة هناك- يأسرون الغرباء من أجل

التضحية بهم للإلهة آرتيميس. وكانت أخته إفيچينيا هي الكاهنة التي سوف تقوم بعملية التضحية التي تعرفت عليه على الفور ولكنه لم يتعرف عليها أوريست في بادئ الأمر. وأخبرته أنها سوف تحرره من الأسر والتضحية في مقابل أن يحمل معه رسالة منها إلى الشعب اليوناني، لكن أوريست رفض طلبها في البداية لأنه قرر أن يبقى بجوارها، وفضل أن يرسل بيلاديس بهذه الرسالة. ولكن بيلاديس هو الآخر رفض هذا الاقتراح، وبعد فترة يتضح أن هذه الرسالة تكشف العلاقة التي تربط بين إفيچينيا وأوريست، فيهرب الثلاثة من تاوريس، ويتمكن أوريست من الاستيلاء على ميكين التي كان يحكمها أبوه، ويضم إليها كلاً من آرجوس، ولاكونينز. ومن ثم أصبحت إفيچينيا كاهنة معبد آرتيميس في برورن، وارتبط اسمها في كل الأساطير، والمصادر بصلة وثيقة بالإلهة آرتيميس. ويشير هيزيود إلى أن الإلهة هيكات هي إحدى صور إفيچينيا. ومن أهم الأعمال الأدبية التي تناولتها عمل ليوربيديس، كما كتب عنها كل من راسين وجوته وجرهارد هوبتمان، وكذلك الشاعر الدرامي فولكر براون الذي كتب مسرحية بعنوان: إفيچينيا في رحاب الحرية (١٩٩٢)، وقمتُ بترجمتها إلى اللغة العربية في إطار مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي في عام (١٩٩٤) والتي يلقي فيها الضوء على الوحدة الألمانية من وجهة نظره كمواطن من ألمانيا الشرقية الذي اعتبر أن الوحدة ما هي إلا استعمار مقنع، وعلى إفيچينيا أن تبحث عن مقابر لدفن الموتى قبل أن يرتفع سعر المقابر بعد الوحدة الألمانية ولا يجد السكان هناك أماكن يدفنون فيها موتاهم. ما زالت قصة إفيچينيا تمثل نموذجًا يستلهم منه الشعراء والأدباء وصناع السينما صياغات جديدة حتى يومنا هذا.

ألكسندر ألباني أو أليساندرو ألباني/(Kardinal Alexander/Alessandro Albani)



ولد الكاردينال ألكسندر أو أليساندرو ألباني في الخامس عشر من شهر أكتوبر من عام ١٦٩٢ في مدينة أوربينو، وتوفي في الحادي عشر من شهر ديسمبر من عام ١٧٧٩ في روما. وفي شهر فبراير من عام ١٧٧٢عينه البابا أينوسينت الثالث عشر كاردينالاً للكنيسة الكاثوليكية. وينتمي الكاردينال أليساندرو إلى أسرة إيطالية كانت من أصل ألباني وهاجرت في القرن الرابع عشر إلى إيطاليا واستقرت هناك. وكان الكاردينال أليساندرو محبًا للفنون،



وشيد ڤيلا ألباني في روما في عام ١٧٦٠، وجمع فيها مجموعات من التحف الرومانية واليونانية النادرة. وقام كل من السيد يوهان يواخيم ڤينكل مان والسيد أنطون رفائيل منجز بتنظيم هذه التحف داخل الڤيلا (انظر الصورة المرفقة!).



ألكسندر بوب (Alexander Pope)



ولد ألكسندر بوب في الواحد والعشرين من شهر مايو من عام ١٦٨٨ في لندن، وتوفي في الثلاثين من شهر مايو من عام ١٧٤٤ في تويكنهام التي هي جزء من لندن حاليًا. هو شاعر إنجليزي مشهور ومترجم وأحد أدباء الحركة الكلاسيكية الجديدة. تعلم ألكسندر بوب اللغة اليونانية الكلاسيكية واللاتينية أيضًا على يد أحد أقربائه من القساوسة المشهورين، وفيما بعد تعلم اللغتين الفرنسية والإيطالية. ومنذ الخامسة عشرة من العمر وهو يكتب القصائد، وأعجب بالأدباء الكلاسيكيين أمثال هوميروس وفرجيل وهوراتس، وكانوا بالنسبة إليه مثالاً يحتذى. وقيل إن ترجمته للإلياذة التي ترجمها في الأعوام من ١٧١٥- ١٧٢٠في ستة مجلدات كانت رائعة. كما أنه ترجم الأوديسا في خمسة مجلدات في الفترة من ١٧٢٥ - ١٧٢٦. وفي عام ١٧٢٨ كتب قصيدة تهكمية بعنوان: "The Dunciad" ردًا على من هاجموه عندما حقق طبعات شكسبير التي أعاد صياغتها بشيء من التفصيل في عام ١٧٤٢. كما كان لبوب الفضل في ابتكار القصائد التي تكتب في شكل خطابات، وتعتبر أشعاره مرآة لتاريخ الحضارة في بلده. كما أنه تناول المشكلات الدينية والفكرية في عصره، واشتهر بالمناقشات الجدلية التي كان يتبادلها مع غيره من الأدباء. وكتب بوب قصيدة شهيرة عن "السير" إسحاق نيوتن يقول فيها:

Nature and nature's laws lay hid in night;
God said "Let Newton be!" and all was light.

ترجمة للبيتين السابقين:

"كانت الطبيعة، وقوانين الطبيعة ترقدان تحت جنح الظلام.

فقال الله لنيوتن :كن! فتحول كل شيء إلى نهار."

هذان البيتان مأخوذان في أغلب الظن من الفقرة التالية في سفر التكوين Genesis ١: ١٤ التي تقول:

" (١٤) ثم أمر الله:

"لتكن أنوار في جلد السماء لتفرق بين النهار والليل

فتكون علامات لتحديد أزمنة وأيام وسنين. (١٥)

وتكون أيضًا أنوارًا في جلد السماء لتضيء الأرض".

وهكذا كان.

أعماله:

- Pastorals (1709)
- An Essay on Criticism (1711)
- The Rape of the Lock (1712)
- Windsor Forest (1713)
- Iliad (1715-20, Homer- ترجمة)
- Odyssey (1725-26, Homer-ترجمة)
- Miscellanies (1727, mit Jonathan Swift)
- The Dunciad (1728)
- An Essay on Man (1732-34)
- Imitations of Horace (1733-37)

آمور (Amor)



هو إله الحب في الأسطورة الرومانية القديمة، ويطلق عليه أيضًا كيوبيد أو كيوبيدس، ويصور دائمًا وهو يحمل سهمًا في يده يخترق به قلوب الناس، فيشتعل الحب في قلوبهم. وكلمة آمور في اللغة اللاتينية تعني الحب. وأمه هي ڤينوس ووالده هو مارس، ونظيره في الأسطورة اليونانية هو إيروس. ويقال إن آمور وجه سهمه على سبيل الخطأ إلى قلب أمه ڤينوس فأحبت على الفور أدونيس.

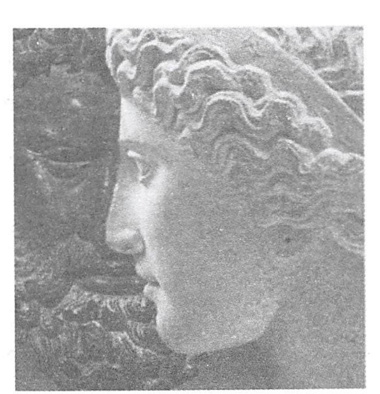
آناكريون (Ἀνακρέων / Anakreon)



ولد آناكريون في عام ٥٥٠ ق.م. وفي مصادر أخرى في عام ٥٨٠ ق.م. في مدينة تيوس/ إيونين (حاليًا في تركيا)، وتوفي في عام ٤٩٥ ق.م. في أثينا. كان شاعرًا يونانيًا من مجموعة الشعراء التسعة، وهم: ألكمان/ صابفو (وهي الشاعرة الوحيدة بينهم انظر حياة صابفو في هذا الملحق!)/الكايوس/ آناكريون/ اشتيريخوروس/ ابيكلوس/ سيمونيديس من كيوس/بيندار/ باكخيليديس. وهُجّر أهل مدينة تيوس في عام ٥٤٠ ق.م. تحت تأثير تهديد الفرس، وهاجر آناكريون منها بعد ذلك عندما احتل الفرس المدينة بالفعل، فقادته حياته غير المستقرة إلى قصور العديد من الملوك والقياصرة مثل الحاكم بولي كرايتس، حاكم مملكة سامو، وحظى آناكريون باحترام كبير، وكان هو شاعر القصر لفترة طويلة من حياته، ولكن عندما توفي بولي كرايتس في عام ٥٢٢ ق.م. تنقل آناكريون مرة أخري بين القصور، وفي النهاية استدعاه هيبارخوس إلى أثينا. يقال إنه توفي عن عمر يناهز الخامسة والثمانين بعد أن وقفت حبة من عنقود عنب في حلقه. ويلقبه اليونانيون بشاعر الخمر والحب، لأن الحب والخمر والحياة المرحة كانت كلها عناصر أساسية تميز أشعاره التي كتبها

باللهجة الإيونية التي كانت سائدة في أثينا في ذلك الوقت. ولم يتبق من قصائده كلها سوى ثلاث قصائد وبعض القصائد غير المكتملة. وتغني آناكريون في قصائده بجمال الراقص المفضل لديه الذي يدعى باتيل "Bathyll".

أنتيجون (Αντιγόνη /Antigone)



أنتيجون تعد من أكثر الشخصيات في الأسطورة اليونانية التي تناولها الكتاب المصريون، وعُرضت الكثير من المرات على خشبات المسرح المصري. لذلك أنوه فقط إلى أن سوفوكليس كتب عنها مسرحية عُرضت لأول مرة في عام ٤٤٢ ق.م.، وهناك العديد من المصادر التي تناولتها برؤية مغايرة لسوفوكليس.

أنتيجونوس كاريستيوس (Ἀντίγονος ὁ Καρύστιος /Antigonus Karystius)

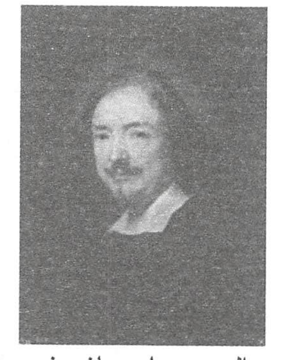
كان شاعرًا يونانيًا عاش في القرن الثالث ق.م. وكان يكتب القصائد والعبارات التي كانت تنقش على شواهد القبور، وصدرت نسخة حديثة من هذه القصائد.

أنتينور (Ἀντήνωρ / Antenor)

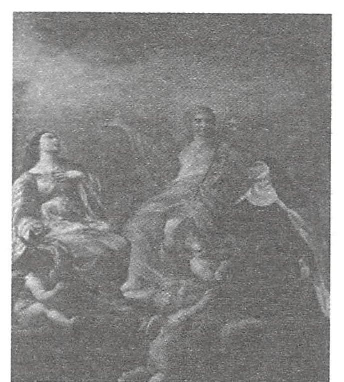
يعتبر أنتينور من أحكم شيوخ طروادة طبقًا لرواية هوميروس، فهو الذي كُلف لرجاحة عقله بأن يكون رسول السلام بين مينيلاؤس وأوديسيوس. كما أن الملك برياموس سافر معه من أجل أن يتفق الطرفان على وقف الهدنة والموافقة على معاهدة السلام. واقترح أن تكون مبارزة بين مينيلاؤس وباريس كافية لوضع نهاية للحرب. وعندما تأهب كل من هيكتور وإياس للقتال أعلن أنتينور أن تحقيق

السلام لن يكون إلا بإرجاع هيلينا إلى أهلها. وفيما بعد اعتبرت علاقاته الطيبة مع اليونانيين بأنها خيانة لأهل طروادة، لأنهم فتحوا له أبواب طروادة بناءً على الوعود التي حصلوا عليها من كبار الأمراء اليونانيين. وعندما دمر اليونانيون مدينة طروادة بالكامل، أمر أجاممنون بألا يهدم منزل أنتينور الذي كان يضع فوقه فروة فهد. وبعد أن دمرت المدينة أعاد أنتينور بناء مدينة جديدة فوق أنقاضها، وفي رواية أخرى يقال إنه رحل مع أولاده الذين بقوا على قيد الحياة من بين أبنائه الأحد عشر الذين قتل منهم سبعة في الحرب الطروادية إلى مدينة كيرينا وعاشوا فيها. ويقال أيضًا إنه أسس مدينة باتاڤيوم المعروفة الآن ببادوا.

أندرياس ساشي (Andreas Sacchi)



ولد أندرياس ساشي في الثلاثين من شهر نوڤمبر من عام ١٥٩٩ بالقرب من روما، وتوفي في الواحد والعشرين من شهر يونيو من عام ١٦٦١ في روما. كان رسامًا من مجموعة الكلاسيكيين في عصر الباروك الذين تأثروا في أعمالهم بفناني العصور الكلاسيكية القديمة، وبالأخص بالفن اليوناني. كان أندرياس ساشي هو ابن وتلميذ بنديتو ساشي. كما أنه تتلمذ أيضًا على يد الفنان فرانسيسكو ألباني في بولونيا. وفي عام ١٦٢١ رجع إلى روما وعاش فيها إلى آخر حياته. كان الكاردينال انجلو جيوري يكلف ساشي برسم اللوحات منذ عام ١٦٣٦ حتى عام ١٦٤٩، فرسم حياة يوحنا المعمدان في ثماني لوحات في كنيسة سان چيوڤاني في فونت. كما أنه كان يعمل مهندسًا معماريًا، وأشرف على تشييد كنيسة سانت كاترين في سيينا في وسط إيطاليا في الأعوام من ١٦٣٧- ١٦٣٩.وفي وهذه لوحة المادونا التي رسمها في عام ١٦٣٤.

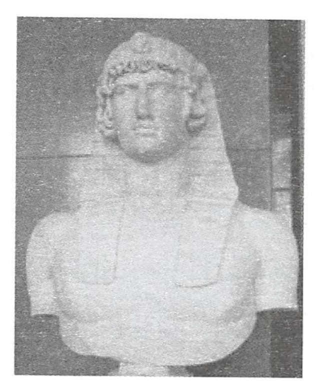


أنطون رافائيل مينجز (Anton Raphael Mengs)

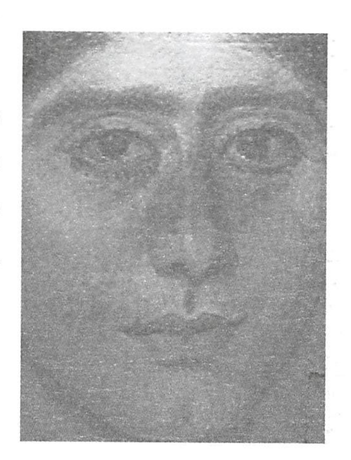


ولد أنطون رافائيل مينجز في الثاني عشر من شهر مارس من عام ١٧٢٨ في مدينة أوسيج بومين (بوهيميا)، وتوفي في التاسع والعشرين من شهر يونيو من عام ١٧٩٩ في روما. هو ابن إسماعيل منجز رسام البلاط الملكي في مقاطعة زاكسن في ألمانيا. تعلم هو وأخته أول دروس الرسم على يد والدهما. وفي الأعوام من ١٧٤١ وحتى ١٧٤٤ اصطحبه والده في رحلة دراسية إلى روما لدراسة الأعمال الفنية من عصر الأنتيكة، وأيضًا لدراسة أعمال كبار الرسامين. وبعد رجوعه من إيطاليا عُين مينجز رسامًا لمجلس الوزراء في مدينة دريسدن وكان في ذلك الوقت في السابعة عشرة من العمر. سافر في عام ١٧٤٦ إلى روما، وتحول إلى المذهب الكاثوليكي وتزوج من الإيطالية مارجريتا جوزاى، ثم رجع في عام ١٧٤٩ مرة أخرى إلى دريسدن. وفي عام ١٧٥٥ تقابل لأول مرة مع السيد فينكل مان، وأصبح من أقرب أصدقائه. ثم سافر مينجز في عام ١٧٥٩ إلى نابولي ليرسم بورتريهات للعائلة المالكة. وفي عام ١٧٦١ سافر إلى مدريد من أجل تزيين القصر الملكي في مدريد، وفي عام ١٧٧٤ تعرف هناك على الرسام جويا. وحاز أنطون رافائيل مينجز على شهرة عالمية واسعة في حياته، واعتبر أعظم رسامي عصره. وهذه الشهرة أهلته ليكون رسام القصر في كل من زاكسن في ألمانيا، وبولندا ولقصر الملك كارل الرابع في نابولي وصقلية. وفي عام ١٧٦٢ ألف كتابًا بعنوان: "Gedanken über die Schönheit und den Geschmack" أي أفكار عن الجمال والذوق الجمالي وهذا الكتاب درّسته أكاديميات عديدة.

أنطونيوس (Ἀντίνοος /Antinous)

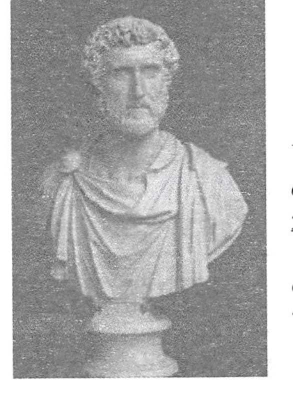


ولد أنطونيوس بين عامي ١١٠/١١٥ في مدينة بيتينيون كلودبوليس الموجودة الآن في تركيا، ومات في عام ١٣٠غريقًا في مدينة بيزا المطلة على نهر النيل والتي تعرف حاليًا بمدينة الشيخ عبادة، وتقع على بعد حوالي ٣٠٠ كيلو متر جنوب القاهرة. ويقال إن القيصر الروماني هادريان كان قد رآه في إحدى زياراته لمدينته، وفُتن بجماله، وأصبح يرافقه في كل رحلاته. وغير ذلك لا يعرف أي شيء عن حياته التي اختلطت بالأساطير بعد موته المفاجئ في سن صغيرة؛ فيقول البعض إنه استجاب لنبوءة أحد العرافين بأنه لو ضحى بنفسه من أجل القيصر، فإنه -أي القيصر- سوف يعيش سعيدًا بقية حياته، لذلك قرر الغرق في النيل أمام عيني القيصر. وبدأت مراسم الحداد في نفس يوم الوفاة في الضفة الشرقية للنيل في مصر الوسطى، وهو المكان الذي مات فيه. كما أن القيصر أمر بتأسيس مدينة أنطونيوبوليس طبقًا للنموذج الهيليني تخليدًا لذكراه. وحاز سكان هذه المدينة على امتيازات خاصة من القيصر هارديان شخصيًا. كما شيدت لأنطونيوس مقبرة هناك. وهذه الأحداث كلها نُقشت على مسلة مصرية باللغة الهيروغليفية -الموجودة الآن في روما- لتكون مقرًا له بعد البعث طبقًا للعقيدة المصرية القديمة. ومنذ وفاته وحتى وفاة القيصر هادريان في عام ١٣٨ شيدت له المعابد، وصكت العملات بصورته، وشيدت له التماثيل في أشكال عدة منها في صورة أوزوريس خاصة، وأنه مات غريقًا. وأصبح اسمه الجديد أوزريرنطونيوس، واتسعت عبادته في كل أرجاء المملكة الرومانية، وخاصة الجزء الشرقي الذي كان متأثرًا بالديانات اليونانية القديمة.



أنطونيوس بيوس (تيتوس أوريليوس فولڤوس بويونيوس أريوس أنطونيوس)

(Antonius Pius / Titus Aurelius Fulvus Boionius Arrius Antoninus)



ولد أنطونيوس بيوس في التاسع عشر من شهر سبتمبر من عام ٨٦ بالقرب من مدينة لانوڤيوم، وتوفي في السابع من شهر مارس من عام ١٦١ في المدينة نفسها. ومنذ العاشر من شهر يوليو من عام ١٣٨، وحتى وافته المنية كان هو القيصر الذي يحكم روما. وعندما تولى أبوه منصب قنصل في عام ٨٩ كان أنطونيوس قد بلغ من العمر ثلاثة أعوام. وفي عام ١١٠ تزوج أنطونيوس من أنيا جاليريا فاوستينا. ومنذ وقت مبكر وهو يعمل بالسياسة، فأصبح أنطونيوس أحد القناصل الأربعة الذين عينهم القيصر هارديان للإشراف على المقاطعات المختلفة من المملكة الرومانية. كما اختاره ليكون أحد مستشاري العرش "consilium"، وفي الرابع والعشرين من شهر يناير من عام ١٣٨ اختاره القيصر هارديان ليكون خلفا له بعد وفاته، ومنحه لقب "القيصر" وتبناه في الخامس والعشرين من شهر فبراير بعد وفاة القيصر لوسيوس أليوس الذي كان وليًا للعرش. وبعد موت هارديان في صيف العام نفسه حظى أنطونيوس بلقب أغسطس، وأيضًا بلقب الإمبراطور. ولم يتسم عهد أنطونيوس بالسلام الخالص للمملكة الرومانية. صحيح أنه لم تكن هناك أزمات أو كوارث كبرى، ولكن كانت توجد قلاقل في كل من موريتانيا ومصر العليا وداسيا. وحاول أنطونيوس بيوس أن تسود بينه وبين البرلمان علاقة ودية. وعلى عكس سابقيه وعلى عكس من جاء بعده لم يغادر أنطونيوس المملكة في يوم من أيام حكمه، وبقي في إيطاليا لرعاية شئونها الداخلية. كما أنه يعد من أفضل القياصرة الذين حكموا المملكة الرومانية، لأنه حاول إرساء قواعد السلام والعدل في المملكة.



آنياس (Αἰνείας /Aeneas)

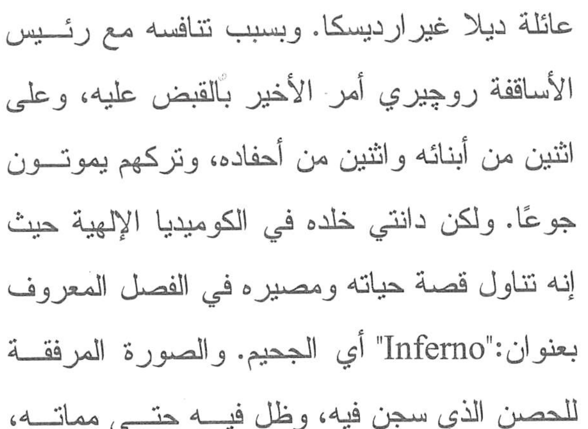


يعتبر آنياس شخصية مهمة في الأسطورة اليونانية، وأيضًا في الأسطورة الرومانية،وبخاصة في التاريخ القديم. وهو من سلالة إحدى الأسر الفرعية التي حكمت في أثناء حروب طروادة، وهو ابن أنشيزيس، وأمه هي أفروديت التي تلقب أيضًا بڤينوس، وهو ابن عم برياموس. كما يعتبر آنياس هو الأب الأول والأساسي للشعب الروماني. كتب عنه هوميروس في الإلياذة، وأكد أن آنياس كان من أشجع أبناء طروادة بعد هكتور. وفي الحروب الطروادية وفي أثناء منازلته لديوميدس جرح جرحًا خطيرًا، ولولا أن أمه حملته، وأصابت ديوميدس في مفصل يده لوافته المنية على الفور. وتحت ستار من الضباب أخفى أبوللون آنياس وأمه عين أعين الجميع، وأنزلهما في قلعة برجاموس حيث يوجد معبد له، وقامت كل من ليتو وآرتيميس بعلاجه حتى شُفي، وجعلاه أقوى مما كان. وصورة التمثال تحكي قصة هروبه بعد أن جُرح. كذلك كتب عنه كل من أبوللودوروس، وفرجيل في الإنياذة، وكذلك أوڤيد في الميتامورفوزا.

أوجولينو (Ugolino della Gherardesca)



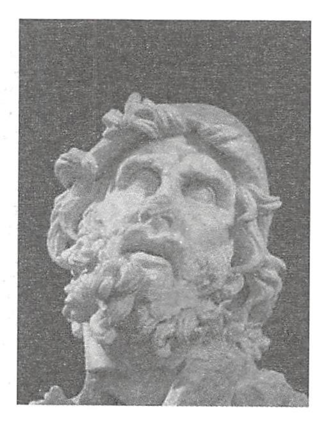
ولد أوجولينو ديلا غيرارديسكا في نحو عام ١٢٢٠ في مدينة بيزا، وتوفي في مارس من عام ١٢٨٩ في بيزا أيضًا. كان هو الدوق فون دزنزراتيكو من توسكانا من أصول من سردينيا. وكان قائد الأسطول الحربي، وكان أعلى شخصية في





عائلة ديلا غيرارديسكا. وبسبب تنافسه مع رئيس الأساقفة روچيري أمر الأخير بالقبض عليه، وعلى اثنين من أبنائه واثنين من أحفاده، وتركهم يموتون جوعًا. ولكن دانتي خلده في الكوميديا الإلهية حيث إنه تناول قصة حياته ومصيره في الفصل المعروف بعنوان:"Inferno" أي الجحيم. والصورة المرفقة للحصن الذي سجن فيه، وظل فيه حتى مماته، ويقال إن أولاده لقوا حتفهم قبله، وأنه كان يتغذي على لحومهم من شدة الجوع.

أوديسيوس (Ὀδυσσεύς /Odysseus) يوليسيس (Ulixes/Ulysses)



إن أوديسيوس هو أحد أبرز أبطال حرب طروادة في الأسطورة اليونانية الذين تناولهم هوميروس في الإلياذة، وذكر الأعمال العشرة بالتفصيل التي كُلف بها أوديسيوس في عمل بعنوان:"أوديسيوس". وأبوه هو ليرتيس، وأمه أنيكيلا. تزوج أوديسيوس من بنيلوب، ابنة ملك إسبارطة، وأنجب منها ابنًا يدعى تيليماخوس. بالإضافة إلى ذلك فإنه أصبح أبًا لتيلي جونوس من خلال مكيدة للساحرة كيرك. كان أوديسيوس حاكمًا على إتاكا، وكان شديد البأس، وحازمًا مثل كل الأبطال الطرواديين، وعرف عنه أنه يتمتع بقدر كبير من الذكاء الحنكة. وبعد انتهاء حروب طروادة التي استمرت أكثر من عشر سنوات، شرع في رحلة العودة التي استمرت أيضًا عشر سنوات أخرى طبقًا لملحمة الأوديسا لهوميروس التي تناول فيها هوميروس كيف أن أوديسيوس ورفاقه عانوا الكثير من الأهوال، وضربات القدر وتغلبوا على بعضها. وفي أثناء الرحلة توقف أوديسيوس عند الساحرة كيرك. وقضى سبع سنوات أخرى عند جنية البحر كاليبسو، وقاد معارك قاسية ضد شبح البحر سكيلا، وضد شبح آخر للبحر اسمه كاربيديس، وفقد كل أصحابه ورفاقه في هذه الرحلة. وبمساعدة أثينا تمكن أوديسيوس من العودة إلى أرض الوطن، وهناك وجد أن الكثيرين من الرجال يحيطون بزوجته طالبين منها الزواج ظنًا منهم أنه قد قضى نحبه. فتخفى أوديسيوس في ثياب متسول ولم يتعرف عليه سوى كلبه العجوز المريض الذي ظل عشرين عامًا ينتظر سيده الذي عندما رآه فرح بلقائه ومات على الفور. بعد ذلك تأكد أوديسيوس من أن زوجته بنيلوب ظلت وفية له. وهناك العديد من الكتّاب الذين اشتقوا صياغات جديدة من حياة أوديسيوس أمثال دانتي في "الكوميديا الإلهية"، والكاتب الإنجليزي جيمس جويس في عمل له بعنوان: "يوليسيس". كما أن حياة أوديسيوس أصبحت مادة أدبية وفنية يتناولها الأدباء والفنانون وصناع السينما.

أورانيا (Oὐρανία /Urania)



أورانيا في الأسطورة اليونانية القديمة هي إلهة النجوم بالنسبة إلى الشعراء وإلهة الفلك وراعية النجوم. كما اشتُق اسمها من كلمة أورانوس أي إله السماء، ويرمز لها بالكرة في يدها اليسرى التي ترمز إلى الكرة الأرضية والعصا التي تشير بها إلى الكرة، وتضع قدمها فوق سلحفاة التي ترمز إلى الصمت والسكوت. في بعض المصادر يقال أنها أنجبت من أبوللون هيمانيوس ولينوس. وفي عام ١٨٨٨ تأسست في برلين بألمانيا مؤسسة علمية باسمها، وأيضًا في مناطق أخرى من العالم.

أوريدا (Oreade)

أوريدا هي حورية تعيش إما في الغابات أو الجبال أو الكهوف والمغارات. ومن أشهر هذه الحوريات حورية الصدى التي حرمتها الإلهة هيرا من الكلام ولكنها منحتها القدرة على ترديد الكلمات التي توجه إليها طبقًا للأساطير القديمة.

أوريست (Ὀρέστης /Orestes)

أوريست في الأسطورة اليونانية هو ابن أجاممنون وكليتمنستيرا، وأخواته هم إفيچينيا وكريزوتيميس وإلكترا. عندما قاد أبوه أجاممنون الجيوش إلى طروادة، استمرت الحرب أكثر من عشر سنوات، اعتقدت زوجته كليتمنستيرا أنه قضى نحبه، ولن يرجع، فلم تنتظره وتزوجت من غيره. عندما رجع لم تجد بدًا من التخلص منه سوى أن تقتله؛ فقرر أوريست أن يقتل أمه انتقامًا منها على أنها قتلت والده وهرب إلى مملكة فوكيس لأن ملكها كان زوج عمته الذي عاش أوريست في

رعايته مع ابن عمته بيلاديس(Pylades). وعندما شب أوريست عن الطوق طلبت منه أخته إلكترا أن يقتل زوج أمهما. فتخفى أوريست في شخصية أخرى، ورجع إلى موطنه، وأذاع أن أوريست مات، وأنه يرغب في دفن رماد جثته بالقرب من مقبرة أبيه أجاممنون. وبعد أن حفر قليلاً، أظهر شخصيته الحقيقية لأخته إلكترا، وبعدها تمكن من قتل زوج أمه. لكن إلهات الانتقام والثأر التابعات لأمه قمن بمطاردته وأصيب على إثرها بالجنون. رفض أهل المدينة أن يعيش بينهم قاتل أمه إلا بعد أن يتطهر من هذا الإثم. لكن في النهاية حصل على العفو من الإلهة أثينا. وعندما ذهب أوريست بصحبة بيلاديس إلى تاوريس وجد هناك أخته إفيچينيا التي لم يتعرف عليها. (انظر بقية القصة في إفيچينيا في هذا الملحق!). وفي النهاية رحل أوريست إلى أركاديا، واستقر به المقام هناك، وعندما بلغ التسعين من عمره لدغه ثعبان فمات على الفور، ودفن في مدينة تيجي. واكتشف شخص يدعى ليشاس من أبناء إسبارطة أن مقبرة أوريست موجودة أسفل ورشة للحدادة فقرر أن ينقل ساقيه إلى إسبارطة، وأن يدفنهما هناك.

أوڤيد (Ovid)



وُلد بوبليوس أوڤيدوس ناسو. في العشرين من شهر مارس من عام ٤٣ ق. م.في مدينة سولمونا في منتصف إيطاليا، وتبعد حوالي ١٣٠ ك.م. عن روما، وتوفي في عام ١٧ ميلادية في مدينة توميس. كان أوڤيد شاعرًا رومانيًا، وكان من أصغر شعراء ذلك العصر، وانتمى إلى جيل لم يتأثر كثيرًا بأهوال الحروب الأهلية. كان أبوه من طبقة الفرسان الأغنياء، وكان يرغب في أن يلتحق أوڤيد وأخوه بالوظائف الحكومية. ولبى أوڤيد رغبة والده في بادئ الأمر، ولكنه سرعان ما تحول إلى الشعر. ولما لم يستطع العيش من خلال أشعاره فقط فقرر أن يطلب

المساعدة من بعض الأمراء أمثال ميسالا كورفينيوس. تزوج أوفيد في سن مبكرة، لذلك فشل في الزيجة الأولى والثانية، ولكنه ظل وفيًا لزوجته الثالثة البقية الباقية من عمره، وأنجب منها طفلة. وفي خريف العام الثامن الميلادي استقر به المقام في جزيرة إلبا وتلقى هناك قرارًا بنفيه إلى جزيرة تومي التي تعرف اليوم بقسطنطة في رومانيا المطلة على البحر الأسود طبقًا لأوامر الملك أغسطس. وبعد فترة من النفي صرح أوفيد بأن قرار الملك لم تؤيده المحكمة، ولم يؤيده مجلس الشيوخ أي أنه كان قرارًا باطلاً. وطبقًا للأعراف السائدة وقتها فإن من يصدر قرارًا بنفيه، كان يجرد أيضًا من أملاكه ومن جنسيته ويُتهم بالجنون. ولكن الحكم بالنفي الذي صدر ضد أوفيد كان مخففًا، لذلك لم يُجرد من أملاكه، ولا من جنسيته، ولم يتهم بالجنون. وكان أوفيد يعتقد اعتقادًا راسخًا بأن أسباب نفيه تتعلق بـ"carmen et error" أي أن موضوع النفي يتعلق بقصيدة وسوء فهم. فالقصيدة المقصودةهي:"Ars amatoria"، وهي عبارة عن قصيدة تعليمية في فنون الحب في ثلاثة كتب؛ الجزء الأول والثاني يتناولان تعليمات للرجل، أما الجزء الثالث فموجه للمرأة. وكانت هذه القصيدة بمثابة شيء مزعج للغاية بالنسبة إلى الملك أغسطس الذي بذل الكثير من الجهد من أجل الحفاظ على التقاليد الفاضلة والعادات الحميدة التي يجب أن يتحلى بها المجتمع الروماني، وكان الهدف الرئيسي من وراء ذلك هو حماية الأسرة والزواج. أما سوء الفهم أو اللبس الذي حدث فيتلخص في أن القصيدة كُتبت قبل وقت طويل من قرار نفيه. ولكن أوفيد صرح أيضًا بأنه عُوقب بسبب أنه رأي شيئًا ما كان يجب أن يراه. وربما لا يفهم أحد مغزى هذه العبارة، لكن الباحثين يتوقعون أنه عُوقب لأنه كان يعلم بخيانة يوليا - حفيدة أغسطس - لزوجها. وحاول أوفيد مرارًا أن يكسب رضاء الملك حتى يسمح له بالعودة، فأرسل إليه في روما ما سُمي بأشعار النفي، ولكن الملك لم يرق لحاله. حتى عندما توفي الملك أغسطس، وجاء تيبيريوس من بعده لم يسمح لأوفيد بالعودة. كما لم يعرف أحد أي شيء عن ظروف وفاة أوفيد إلا من خلال الرسالة التي أرسلها لزوجته يعلمها أنه مرض مرضًا شديدًا، ويطلب منها أن تكتب الأبيات التالية فوق شاهد قبره:

Hic ego qui iaceo tenerorum lusor amorum

Ingenio perii, Naso poeta, meo.

At tibi qui transis, ne sit grave quisquis amasti,

Dicere: Nasonis molliter ossa cubent.

ترجمة الأبيات السابقة:

"أنا الذي يرقد هنا، ناسو الشاعر

الذي يلعب بقصص الحب الناعمة،

والذي قضت عليه موهبته.

لكن بالنسبة إليك يا من تمر من هنا،

فإذا كنت أحببت في يوم ما

فلن يصعب عليك أن تدعو لي قائلاً

لتستقر ساقاك يا ناسو في طمأنينة، وسكينة".



ومن أشهر وأهم أعماله أيضًا عمل بعنوان:" Metamorphose" الميتامورفوزا أي التحول، وهو عبارة عن ملحمة في خمسة عشر كتابًا، ويضم كل كتاب ما بين ٧٠٠ إلى ٩٠٠ بيت شعر. وعالج أوفيد في هذه الملحمة ما يزيد عن ٢٥٠ قصة، وأسطورة، وفي أغلب الظن أنه انتهى من كتابة هذه الملحمة في العام الميلادي الأول. والصورة الموجودة في يسار الصفحة هي غلاف للملحمة المذكورة في طبعة من عام ١٦٣٢. كما أنه كتب قصيدة طويلة بعنوان:"تريستا، وهي عبارة عن مجموعة من الأغاني الحزينة".

أوناتاس (Ὀνάτας /Onatas)

ولد أوناتاس حوالي في عام ٤٧٠ ق.م. وكان نحاتًا يونانيًا، وكان أيضًا يصب التماثيل من المعدن، ويسير في ذلك على المنهج الفني لمدرسة أجينا. ومن بين التماثيل التي شيدها من المعدن تمثال لديميتر وتمثال آخر لها يعرف بعنوان: "مجموعة ديميتر" الموجود بالقرب من مدينة فيجاليا التي شيد فيها معبد لأبوللون. كما شيد تمثالاً لهيركوليس في الأوليمبيس، وكذلك تمثالاً بعنوان:"مجموعة أبطال طروادة".

آياكس (Αἴας /Ajax)

هو آياكس الكبير، ويُنطق اسمه باليونانية "آياس"، وهو ابن الملك الذي كان يحكم جزيرة زالاميس، وهو أحد الأبطال اليونانيين الأساسيين في حروب طروادة. والده هو تيلامون، وأمه هي بريبويا، وسُمى آياكس أيضًا بتيلامونير نسبة إلى والده. كان آياكس محاربًا شديد البأس وضخم الهيئة، ومن أقوى المحاربين في حروب طروادة، ويقال إن أخيلليوس هو الوحيد الذي تفوق عليه. وطبقًا لما يقوله هوميروس فإن آياكس كان ضخمًا، وأكبر من كل الرجال، وكان يُشبه بالحائط، ويذكر أنه كان محبًا للشهرة وساعيًا إليها، ويُعرف أيضًا بشرهه للغنائم. وعندما انسحب أخيلليوس من المعركة تم الاقتراع على آياكس ليحارب ضد هيكتور الذي عُرف بأنه أقوى أبطال طروادة، واستمرت المعركة يومًا كاملاً، وفي النهاية جُرح هيكتور فافترق المتناحران، وكل منهما يكن الاحترام للآخر. وفي أثناء احتضار أخيلليوس كان آياكس يساند مينيلاؤس الذي كان يحارب أوديسيوس، وكان عليه أن يحافظ على الجثمان من دون أن تحدث أية خسائر على الجبهة اليونانية. ومن الأعراف السائدة أنه في أثناء تشييع الجثمان كانت تتم مناظرة بين أكثر اثنين اهتما

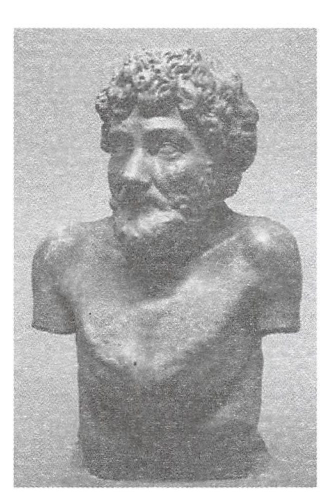
بالجثمان وحافظا عليه ليرث الفائز منهما ما خلفه القتيل من أسلحة. في هذه الحالة تناظر آياكس وأوديسيوس، وكان الأخير أكثر فصاحة من آياكس، وبذلك كان من حقه أن يفوز بأسلحة أخيلليوس. في هذه الأثناء غضب آياكس، ولكنه فضل الصمت وعدم الكلام، ولكنه لم يقبل الهزيمة. وفي الليلة نفسها تملكته حالة من الجنون لم يستطع معها النوم، فقتل قطيع الغنم الذي يملكه أوديسيوس، واعتقد أنه قتل كل اليونانيين، حتى الشاه الذي خُيل إليه أنه أوديسيوس انقض عليه، ومزقه إربًا، وبعد أن أفاق من جنونه خجل من فعلته، وضرب نفسه بالسيف ندمًا على هذه الفعلة الحمقاء. تناول سوفوكليس في مسرحية له بعنوان:" مأساة آياس" حالة الجنون التي انتابته، وصور اللحظات الأخيرة عندما قتل نفسه.

إيرزيشتون (Ερυσίχθων /Eresichthon)

هذه الكلمة في الأسطورة اليونانية تعني "منقذة الأرض". ولكن لها معنى آخر هو اسم ابن تريابوس، الذي كان ملكًا على مملكة تسالين. وذات مرة قرر قطع إحدى الشجرات المقدسة التابعة للإلهة ديميتر بدون رحمة، ودون مراعاة توسلات درياد إحدى حوريات هذه الأشجار التي كانت سوف تموت إذا قُطعت الشجرة. ولكن ديميتر لم تتركه بدون عقاب رادع على هذه الفعلة الشنعاء فأرسلت إليه إلهة الجوع التي باغتته وهو نائم، وأصابته بشعور الجوع الدائم والمؤلم. وكان الملك يلتهم كل ما تصل إليه يده، وبعد أن أجهز على كل ما لديه، لم يكن لديه سوى ابنته التي كان يزوجها لرجل من أجل أن يحصل منه على

المال الذي يشتري به ما يسد به الرمق، وكانت هذه الابنة لديها خاصية التحول من شكل إلى شكل، فكانت في الليل تأخذ شكلاً آخر غير الذي عرفها به زوجها، وتهرب إلى أبيها، ويحدث ذلك مع رجل آخر. وبعدما نفدت كل الحيل كان الملك يأكل من أعضاء جسمه. وهذه هي أسباب تسميته بهذا الاسم لأن كلمة أتيون تعني الألم الحارق. وأسطورة إيرزيشتون كتب عنها كل من كاليماخوس وأوفيد في الميتاموفوزا/ الجزء الثامن. والصورة تظهر إحدى الحوريات التي تعاني من الموت المحقق بقطع الشجرة.

إيسوب (Aesop/ Aesopus/ Aísōpos/ Αἴσωπος)



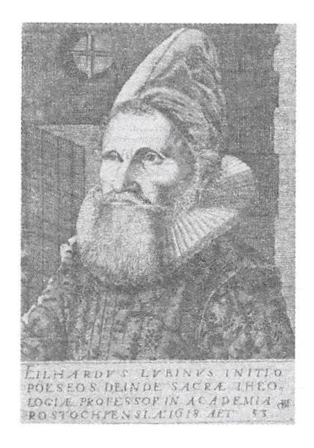
إيسوب هو شاعر يوناني، كتب قصصًا على لسان الحيوان وصاغها شعرًا، وعاش في حوالي القرن السادس قبل الميلاد. ويعد إيسوب مؤسس هذا الفرع الأدبي في أوروبا. ولا يعُرف عن حياة إيسوب سوى أنه كان عبدًا يونانيًا من مقاطعة فريجين في آسيا الصغرى طبقًا لما قاله أرسطو، ولكنه طبقًا لما يقوله هيرودوت فإنه عاش في جزيرة سامو في القرن السادس قبل الميلادي، وكان معاصرًا للشاعرة صابفو، وكان خادمًا للعديد من السادة حتى أعتقه لادمون من جزيرة سامو. ويقال إن إيسوب تمكن من الوصول إلى بلاط الملك كرويزوس الذي وثق فيه بسبب نكاته الذكية، وكان يرسله برسائل إلى عدة مدن حتى وصل إلى دلفي، وهناك اتهمه الرهبان بأنه كافر كما يخبرنا أريستوفانيس. وكان يقال عنه أنه كان كريه المنظر، وكان يشبه البوم. وربما يرجع السبب في

ذلك إلى أنه في القرن الأول الميلادي ظهرت رواية بعنوان:"إيسوب" التي تحكي أن إيسوب ولد أخرس، ولكن الربة إيزيس منحته الكلام، وأصبح عبدًا لإكسانتوس قبل أن يُعتق من العبودية. ويقال أيضًا إن إيسوب اتُهم بسرقة إحدى ثمار التين الخاصة بسيده، ولكنه استطاع بحيلة ذكية أن ينفي عن نفسه هذه التهمة، وداعب سيده الذي طلب منه أن يحضر إليه الطعام قائلاً: "أحضر الطعام لأعز الناس". فقدم إيسوب الطعام لكلب سيده. وبمقارنة قصص إيسوب بمثيلاتها وجد أن قصتين له تتشابهان تمامًا مع قصتين من القصص الهندية التي هي أساس هذه القصص في التراث الفارسي والعربي أيضًا. وفي القرن الثالث عشر اقتبس أدباء العصر الوسيط في أوروبا هذه القصص الموجودة في التراث العربي والتراث الهندي، فأثرت الأدب الأوربي في ذلك الوقت. وبعد اختراع آلة الطباعة طُبعت قصص إيسوب كثيرًا، وترجمت إلى كل اللغات الأوربية، لأنها تعالج الكثير من العيوب والضعف الإنساني مثل الحسد والغباء والبخل والتكبر. وحصل إيسوب على مادته الأدبية التي صاغها شعرًا من أمثاله من البشر البسطاء في القرن السادس قبل الميلاد. إن أبطال الأحداث التي تدور عنده يرويها الحيوان والنبات، ولم يتناول أبدًا الآلهة أو الشخصيات المعروفة في المجتمع في ذلك الوقت بسوء. والمعروف أن مثل هذه القصص نشأت في الشرق منذ ٣٠٠٠ سنة قبل الميلاد.

إيشيون (Ἐχίων /Echion)

جاء في الفصل السابع من هذا الكتاب التنويه إلى لوحة العروس التي رسمها إيشيون والتي ضُرب بها المثل في الحياء والعفة. وكان إيشيون رسامًا يونانيًا برع في انتقاء الألوان، وخلطها بعضها ببعض. ويقول لوقيانوس إن إيشيون يعتبر أكبر رسامي اليونان، واستشهد في ذلك بلوحة العروس، والمقصود هو لوحة زفاف الإسكندر الأكبر وزوجته الأولى روكسانا التي تزوجها في بلاد الفرس.

أيلهارد لوبينوس (Eilhard Lubinus)



ولد أيلهارد لوبينوس في الرابع والعشرين من شهر مارس من عام ١٥٦٥ في مدينـــة ڤـسترشتيد، وتوفي في الثاني من شهر يونيو من عام ١٦٢١ في مدينة روستوك. كان عالم لاهوت وفيلسوفًا ورياضيًا، ومن أشهر علماء عصره. حظى لوبينوس على شهرة واسعة بسبب الخريطة التي رسمها لإحدى المقاطعات الألمانية، وسُميت باسمه. لذلك يُعرف حتى اليوم بأنه أشهر جغرافي مـــن القـــرن السابع عشر. درس لوبينوس في عدة جامعات ألمانية، وأنهى دراسته في جامعـــة روستوك، وأصبح مدرسًا بالجامعة في عام ١٥٩٥، ثم أصبح أستاذًا للشعر في عام ١٥٩٦. كما أنه أصبح أستاذًا لعلم اللاهوت في عام ١٦٠٥. وشغل منصب رئيس الجامعة لمدة أربع مرات متتالية حتى وفاته في عام ١٦٢١. حاز لوبينوس علـــى شهرة واســـعة أيـــضًا بـــسبب الكتابـــات الفلـــسفية التـــي أصـــدرها بعنـــوان:" Antiquarius"التي جمع فيها الكلمات اللاتينية القديمة، وألف قاموسًا للغة اليونانية بعنوان: Graecae linguae" "Clavis الذي طبع إحدى عشر مرة. وكتب أيـــضًا أعمالاً عن كل من هوراتس وآناكريون، وحاز بهما على إعجاب الجميع.

بارتولوميوس مارلياني (Bartholomaeus Marliani)

بارتولوميوس مارلياني هو عالِم إيطالي ألف أول وأكبر موسوعة علمية في علم الطبوغرافيا لروما في عـــام ١٥٣٩ بعنـــوان:" Topographia antiquae, Rom"، ووافته المنية في عام ١٥٦٠.

بارهازيوس (Παρράσιος /Parrhasius)

هو رسام يوناني من عصر الأنتيكة عُرف من خلال أعماله التي أبدعها في نحو عام ٤٠٠ ق.م. في مدينة إيفيسوس. ويقال إنه توفي في عام ٣٨٨ ق.م.، وكان بجوار سيوكسيس أكبر وأهم رسام يتبع منهج المدرسة الإيونية في الرسم. وتنافس هو وتيمانتيس في رسم لوحة لآياكس وأوديسيوس اللذين تشاجرا على أسلحة أخيلليوس بعد موته، ولكنه لم يفز في هذه المسابقة. وكثيرًا ما تنافس مع سيوكسيس، ولهما ومواقف شهيرة نذكر منها أن سيوكسيس رسم لوحة موضوعها عناقيد العنب التي بدت حقيقية لدرجة أن العصافير أتت، وأخذت تنقر فيها. كذلك عندما رأى سيوكسيس لوحة لبارهازيوس رسم فيها ستارًا، فظن سيوكسيس أن هذا الستار حقيقي، وحاول إزاحته من أجل أن يرى اللوحة بشكل أفضل. وأهم ما يميز لوحات بارهازيوس هو التعبير الحي على وجوه من يرسمهم، وكان يصمم بعض الأشكال التي ينقشها صانعو الذهب.



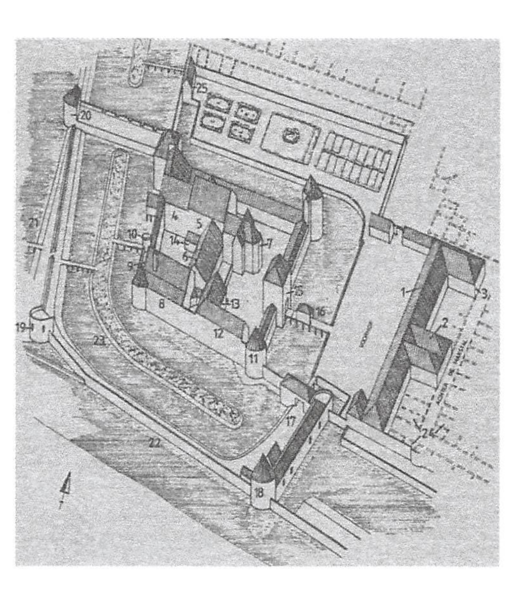
باريس (Πάρις /Paris)

باريس هو ابن الملك برياموس، وأمه هي هيكاب، وهكتور وكاساندرا هما أخوة له، وله تسع وتسعون أخ وأخت غير أشقاء. ربما الغريب في الإلياذة عند هوميروس أنه يظهر باسم آخر هو ألكسندروس. وتقول الأسطورة إن أمه هيكاب رأت في المنام وهي حامل فيه أنها تلد شعلة سوف تحرق طروادة وتدمرها بالكامل. وعندما علم الملك برياموس من العراف أن ابنه سيكون

خطرًا على المملكة قرر أن يتخلص منه، وأرسله مع أحد الخدم ليتركه فوق جبل إيدا. وعندما عاد الخادم بعد فترة طويلة ليعرف ماذا حدث له أصابته الدهشة، وفوجئ بأن الطفل ما زال على قيد الحياة، وأن دبة ترضعه من لبنها، فأخذه العبد، ولقبه بباريس، وعاش معه بين الرعاة في الحقول. وعندما كبر تزوج من أوينوني، ابنة أحد آلهة النهر، وأنجب منها طفلاً اسمه كبرين. وفي أحد الأيام ظهر له هرميس، وسأله عن أجمل الإلهات من وجهة نظره هل هي هيرا أم أثينا أم أفروديت، فاختار أفروديت التي وعدته بأنها سوف تمنحه أجمل نساء الأرض، وهي هيلينا الجميلة زوجة مينيلاؤس. وكما هو معروف نشبت الحروب التي استمرت أكثر من عشر سنوات.

باسكوليني (Alessandro Pasquilini)

ولد أليساندور باسكوليني في الثالث من شهر مايو من عام ١٤٩٣ في بولونيا، وتوفي في عام ١٥٥٩ في مدينة بيلافيلد الألمانية، وكان يُطلق عليه المعماري القادم من عصر النهضة الإيطالي. تعلم باسكوليني الرسم في كل من بولونيا وروما، وعمل في العديد من القصور الملكية في شمال جبال الألب، واتسعت شهرته خاصة في هولندا كمشيد للقلاع والحصون. وفي عام ١٥٤٩ استدعاه الدوق فيلهيلم الثاني من مقاطعة يوليس- كليف- برج في الراين لاند من أجل أن يشيد القلاع والحصون الحديثة اللازمة للاستعدادات لوقت



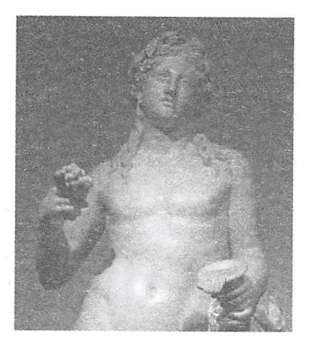
الحروب والتي تتسع لتخزين الأسلحة. كما أنه شيد مجلس البلدية في مدينة يوليس، وقام ببناء قصر في مدينة دوسيلدورف، وشيد طاحونة في مدينة كولونيا. ولــذلك أُطلق على باسكوليني أنه مؤسس أسرة مشيدي القلاع والحصون، لأن أولاده مــن بعده استكملوا مشواره، ومنحتهم الدولة لقب أمير تكريمًا لهم. وفي الصورة المرفقة يوجد نموذج لأحد القصور التي شيدها باسكوليني.

باسيتيليس (Πασιτέλης / Pasiteles)

كان باسيتيليس نحاتًا يونانيًا، وكان أديبًا يكتب فقط في الفن. ولد في مملكــة اليونان الكبرى (جنوب إيطاليا). لكنه عاش معظم حياته في روما. وكان معاصرًا للحاكم بومبيوس، وفي عام ٨٩ ق.م. حصل علــى الجنــسية الإيطاليــة. وكــان باسيتيليس يشيد تماثيله من حجر المرمر ومن العاج والفضة والمعادن الأخرى، وشيد تمثالاً لجوبيتر من الذهب والعاج، وصورة مطعمة بالفضة للممثل كڤينتوس روسيكوس جالوس. كما ألف باسيتيليس خمسة كتب في إبــداعات الفنون القديمة التي ذكرهــا كلهــا بلينيــوس الكبير، ولكن لم يتم العثور عليها. وفي الصورة المرفقة يوجــد تمثــال أوريــست وإلكترا الذي شيده باسيتيليس.



باكوس (Βάκχος/ Bakchos /Bacchus)



باكوس هو الإله الروماني الذي يحتل نفس مكانة ديونيسيس الإغريقي. إنه إله الخمر والنبات. وكانت تقدم له مراسم العبادة والتقديس خاصة في أعياد جمع العنب. وألهب باكوس قريحة الشعراء والفنانين. ومن أهم من تناوله كان الفنان مايكل أنجلو الذي شيد له تمثالاً بعنوان:"شارب الخمر باكوس".

بانداروس (Πάνδαρος /Pandarus)

بانداروس هو حاكم مملكة ليكين، واشترك أيضًا في الحرب الطروادية من أجل مساندة طروادة. وبعد انتهاء المبارزة الثنائية التي دارت بين باريس ومينيلاؤس، أراد باندروس أن ينهي الحرب فسدد رمحًا إلى مينيلاؤس بتحريض من أثينا للقضاء عليه. ولكن الرمح في بادئ الأمر أخطأ الهدف، ولكنه أصابه في نهاية الأمر، وقضى عليه، وبذلك بدأت الحرب بشكل عنيف عندما هجم ديوميديس على باندروس برمحه الذي استقر بين الفم والأنف، ثم دخل حلقه وخرج من الناحية الأخرى، وبذلك اشتعلت نار الحرب التي استمرت أكثر من عشر سنوات.

بالميريوس (Janus Mellerus Palmerius)

كان يانوس ميليروس بالميريوس عالمًا في اللغات القديمة وعاش في القرن الرابع عشر.

بالناتوكو (Palnatoko)

هو أحد الأبطال في أساطير البلاد الإسكندنافية الذي كان يحرم على شعبه أن يظهروا خوفهم أو أن يستخدموا حتى كلمة الخوف نفسها، ونسجت حوله الأساطير.

باوزون (Pauson)

ولد الرسام اليوناني باوزون في القرن الخامس قبل الميلاد، وكان معاصرًا لبوليجنوتوس. ولقد هاجمه كل من أرستوفانيس وأرسطوطاليس بسبب الرسوم الكاريكاتيرية المبالغ فيها، وأيضًا تلك التي تتناول مشاهد جنسية خليعة.

باوم جارتن (Alexander Gottlieb Baumgarten)



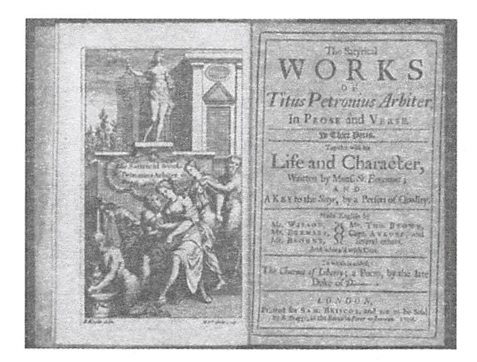
ولد ألكسندر جوتليب باوم جارتن في السابع عشر من شهر يونيو من عام ١٧١٤، وكان ترتيبه الخامس من بين سبعة إخوة، وتوفي في السابع والعشرين من شهر مايو من عام ١٧٦٢. كان والده السيد ياكوب باوم جارتن واعظًا على المذهب اللوثري. توفيت والدته وهو في الثالثة من العمر، ونشأ هو وإخوته في رعاية جدته لأمه. وفي عام ١٧٢٢ توفي أبوه. كان ألكسندر جوتليب باوم

جارتن هو مؤسس علم الجمال كمبدأ علمي منفصل عن بقية الفروع الأخرى. كما أنه يعد بجوار الفيلسوف "كانت" وليبنيتس من أشهر فلاسفة القرن الثامن عشر. وصدر له العديد من الأعمال الأدبية، والفلسفية:

- Metaphysica
- philosophica Ethica١٧٤٠
- Aesthetica١٧٥٠

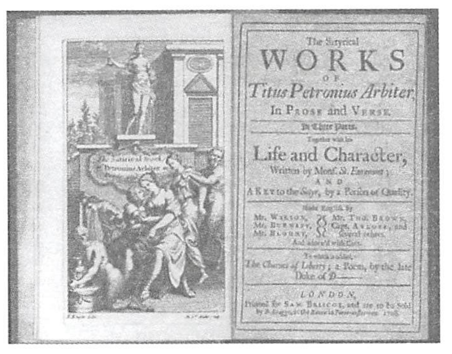
والصورة المرفقة هي غلاف أحد الكتب التي ألفها.

بترون (Titus Petronius Arbiter /Petron)



هو تيتوس بترونيوس أربيتري، ولا يُعرف عن حياته سوى ما سجله عنه تاكيتوس بأنه ولد في عام ١٤، وتوفي في عام ٦٦ ميلادية. عُرف بأسماء كثيرة نذكر منها جايوس بيترونيوس، وبوليوس بيترونيوس نيجر. ويتضح من المصادر التي تناولت حياته أنه ربما يكون قد قضي الفترة من عام ٩ حتى عام ٣٥ مع والده في مدينة آسيا، وهي جزء من

المملكة الرومانية التي تقع حاليًا في الجزء الغربي من تركيا. كما يمكن استنتاج أنه كان يعرف مدنًا كثيرة ذكرها في روايته مثل إيفيسوس وبرجامون وطروادة. وطبقًا لما يقوله تاكيتوس فإن بيترونيوس كان يقضي نهاره نائمًا، ويشغل ليله بإنجاز المهام المسندة إليه. وعُرف عنه أيضًا أنه كان محبًا للحياة، ويعرف كيفية الاستمتاع بها. كان بيترونيوس أيضًا عضوًا في مجلس الشيوخ. وفي الأعوام من ٥٧ حتى ٥٩ كان نائبًا للقنصل في مدينة بيتينين، وأظهر نشاطًا وحماسًا كبيرين للعمل. لذلك ترقى في عام ٦٠ إلى درجة قنصل، ولا يعرف على وجه التحديد ما إذا كان قد كتب رواية بعنوان: "lex Petronia" في أثناء فترة عمله كقنصل أم لا. هذه الرواية تدور حول القانون الذي شُرّع في القرن الأول الميلادي، ويحرم بيع العبيد للمصارعة مع الحيوانات المتوحشة من دون أن يصدر حكم محكمة بذلك. كما أنه كتب قبل ذلك رواية أخرى ساخرة حازت على إعجاب النقاد في عصره وفي العصور التالية وأيضًا في العصر الحديث بعنوان: أيومولب (Eumolp)، أو (Satyricon) ، وبناء هذه الرواية وأسلوبها ينمان على أنه نال قسطًا كبيرًا من التعليم. وقربه نيرون، واعتبره أحد أعضاء حاشيته المخلصين، وجعله قاضيًا، وأطلق عليه صفة:"القاضي ذو الذوق الرفيع" لذلك أضيف إلى اسمه: " arbiter elegantiae Neros"، ولكن نائب القيصر تينجيلليوس ادعى بدافع من الغيرة والحقد أن بترونيوس اشترك مع بعض أعضاء مجلس الشيوخ في محاولة اغتيال الطاغية نيرون في عام ٦٦، وحُكم على بترونيوس بالإعدام، لكنه قرر الانتحار بقطع شريانه الأورطي، وكان قد كتب قبل ذلك في وصيته كل الآثام والجرائم بالتفصيل التي ارتكبها نيرون. كما يذكر بلينيوس الكبير أن بترونيوس حطم قبل موته بفترة قصيرة كبشة مصنوعة من حجر الزبرجد، باهظة الثمن حتى لا تصل إلى مائدة طعام نيرون.


The Satyrical
WORKS
OF
Titus Petronius Arbiter,
In Prose and Verse.
Life and Character,
AND
LONDON,

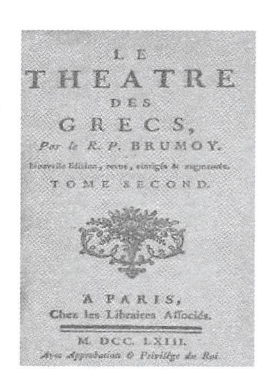
بروتوجينيس (Protogenes)

ولد الرسام اليوناني بروتوجينيس في نهاية القرن الرابع ق.م. بالقرب من مدينة كاونوس على الحدود مع كاريين. وكان معاصرًا للإسكندر الأكبر، وأيضًا لأبيلليس ومنافسًا له، ويذكر أنه كان يصب التماثيل من البرونز للمتسابقين في الألعاب الرياضية.

أشهر لوحاته:

- ياليسوس
- مدينة أورتشيروس
- لوحة لنفسه كصياد مع كلابه الثائرة
- لوحة ساتورن المستريح
- لوحة الإسكندر الأكبر في هيئة جديدة لديونيسيس

برومو ي (Pierre Brumoy)



LE
THEATRE
DES
GRECS,
Par le R. P. BRUMOY.
Nouvelle Edition, revue, corrigée & augmentée.
TOME SECOND.

A PARIS,
Chez les Libraires Associés.
M. DCC. LXIII.
Avec Approbation & Privilège du Roi



ولد الأب بيير بروموي في السادس والعشرين من شهر أغسطس من عام ١٦٨٦ في مدينة رون الفرنسية، وتوفي في السادس عشر من شهر أبريل من عام ١٧٤٢ في باريس. ترجم في عام ١٧٣٠ أعمالاً من المسرح اليوناني بعنوان:" Le Théâtre des

Grecs"، وصدرت هذه الموسوعة في سبعة أجزاء مع الشرح والتعليق، ولكن يرى بعض المتخصصين أمثال ليسينج أن الترجمة لم تكن صحيحة، ولم تكن دقيقة في أغلب الأحوال. والصورة المرفقة هي صورة الغلاف لهذه الموسوعة.

بريابوس (Πρίαπος /Priapus)

بريابوس في الأسطورة اليونانية هو ابن ديونيسيس وأفروديت، وهو إله الخصوبة، ويحمي الماشية والنحل والأسماك والفواكه. لم تقتصر عبادته على الديانة اليونانية فحسب، بل اتسعت ووصلت إلى الديانة الرومانية أيضًا. وكانت تقدم إليه القرابين من محاصيل الحقول والبساتين، وكتب الشعراء فيه قصائد عرفت بالبريابية نسبة إليه.

برياموس (Πρίαμος, Priamos /lat. Priamus /Priamus)

هو ابن لاوميدون، وأمه هي لويسيب، أو بلاسيا ابنة آتريوس، وحسب ما ترويه الأسطورة اليونانية فإن برياموس هو الملك السادس لطروادة وآخر ملوكها في أثناء الحقبة التي تناولها هوميروس في الإلياذة. كان برياموس متزوجًا من هيكاب، وأنجب أكثر من خمسين من الأبناء كان من أشهرهم باريس، وكاساندرا، وبوليكسينا، وهكتور، وتريولوس، وهيلينوس، ودايفوبوس. وكان له إخوة وأخوات كثر، نذكر منهم: تيتونوس ولامبو وكليتوس وهيكاتون، أما الأخوات فهن: هزيونا وكيلا واستيوخ. واسمه مشتق من الكلمة اليونانية أو اللودية (priasthai)، ومعناها "الشيء المُشترى"، وسمي بهذا السم لأن أخته هويونا اشترته من هيركوليس الذي اقتحم

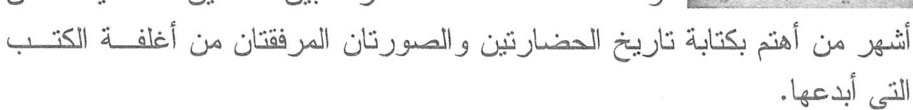


مدينة طروادة، فأوقع برياموس في الأسر الذي كان يدعى قبل ذلك (Podarkes) أي صاحب القدم الخفيفة. وفي ملحمة الإلياذة يرثى برياموس لحاله، وهو الرجـل الشقي الذي أنجب خمسين رجلاً شجاعًا قضوا نحبهم جميعًا في حرب طروادة، ولم يتبق منهم واحد على قيد الحياة. وبعد غزو طروادة قتل نيبتوليموس ابن أخيلليوس الملك برياموس في حضور أهله وأقاربه أمام هيكل زيوس. والصورة المرفقة هنا توضح هذا المشهد على ثاذة من عام ٥٢٠ ق.م. وتحكى الإلياذة أن برياموس كان قبلها قد اتجه نحو مخيم سفن الأعداء متوسلاً بوقف القتال، وأن يفرج عن جثمـان ابنه هكتور وتوسل أيضًا في أن يتوصل الطرفان إلى معاهدة للصلح ووقف القتال.

بلوتارخ (Πλούταρχος / Mestrius Plutarchus/ Plutarch)



ميستريوس بلوتاركاس كاتب ومؤرخ يوناني كتب العديد من السير الذاتية والأعمال الفلسفية. ولد بلوتارخ في عـام ٤٥ ميلادي في مدينة كورونيا، وتوفي في عام ١٢٥. ويعـد فـي موسوعات التأريخ الأدبية اليونانية من أهم وأبرز من اهتمـوا باللهجة المتداولة في أثينا، وذلك بـسبب دراساته الفلسفية والأدبية وحكمته التـي اشتُهر بها. ومن أشهر أعماله المؤلفـات التي سجل فيها سيرة حياة أحد اليونـانيين بـالتوازي مـع وصف سيرة أحد الرومان. ومن خلال هذا الوصـف عقـد المقارنة بين ما يجمع بين الحضارتين الرومانية واليونانية، وأكد الصفات العامة المشتركة بين الثقافتين، لذلك يعد مـن أشهر من أهتم بكتابة تاريخ الحضارتين والصورتان المرفقتان من أغلفـة الكتـب التي أبدعها.





بلوتو (Πλοῦτος /Pluto)



بلوتو هو إله الموت والعالم السفلي في الأساطير الدينية اليونانية والرومانية أيضًا. ويقال إن جوبيتر انتزع السيطرة على العالم من أبيه، وتقاسمها مع أخويه الأكبر منه وهما نيبتوس وبلوتو. ولم توافق أية إلهة على أن تصطحبه إلى العالم السفلي المظلم، فقرر أن يخطف بروزربينا وعاشت معه هناك. جدير بالذكر أن لبلوتو أسماء أخرى منها مثلاً ديس وأوركوس وأويبولويس.

بلينيوس الكبير (Gaius Plinius Secundus Maior, Plinius der Ältere)



هو جايوس بلينيوس سيكوندوس ماچور أو بلينيوس الكبير الذي وُلد تقريبًا في عام ٢٣/٢٤ في مدينة نوفوم كوموم الإيطالية، وتوفي في الرابع والعشرين من شهر أغسطس من عام ٧٩ في مدينة شتابيا الساحلية. كان بلينيوس عالمًا رومانيًا من عائلة من طبقة الفرسان الرومان الأغنياء. وسافر إلى روما في سن صغيرة حيث تعرف على القائد الحربي، وشاعر المسرحيات المأساوية بوبليوس بومبونيوس سيكوندوس، ومكنه هذا الصديق من التردد على الأوساط الرفيعة والعائلات الغنية.

التحق بلينيوس بالخدمة العسكرية، وكان يقود عدة فرق عسكرية في محافظات مختلفة. وفي عام ٤٧ انتصر في معركة شوكن في ألمانيا. كما أنه حارب في عام ٥٠/٥١ ضد مقاطعة هيسين في ألمانيا أيضًا، واصطحبه القيصر فيسباسيان في المعارك الحربية التي قادها القيصر ضد ألمانيا. واصطحبه القائد تيتوس كشخص من أهل الثقة. وفي عام ٥٢ عاد إلى روما، ولكنه لم يتول أي منصب في عهد نيرون. كما أنه لم يتزوج، ولم ينجب أطفالاً، ولكنه بعد موت أخته تبنى ابنها، ومنحه اسمه مع إضافة لقب "الكبير" لنفسه، ولقب الصغير لابن الأخت. ومن أشهر أعماله في مجال العلوم الطبيعية كتاب بعنوان: "Naturalis historiae". هذه الموسوعة المكونة من ٣٧ كتابًا تعتبر العمل الوحيد الذي بقي من مجموعة أعماله الذي يلخص فيه بلينيوس العلوم الطبيعية التي كانت معروفة في عصره، وتعتبر هذه الموسوعة أهم مصدر من عصر الأنتيكة، وصاغها بلينيوس بأسلوب أدبي رفيع. وطبقًا لما يقوله بنفسه فإن هذه الموسوعة تتضمن أكثر من ٢٠٠٠٠ حقيقة في الفروع العلمية التالية: علم أصل الإنسان وعلم الأدوية، سواء المصنعة من النباتات أو الحيوانات وعلم النبات وعلم الشعوب البدائية وعلم زراعة الحدائق والبساتين وعلم الجغرافيا والعلم الكوني وتاريخ الفنون الجميلة وعلم الطب وعلم تصنيع المعادن وعلم الفنون وعلم الحيوان. ويقول بلينيوس في هذا الصدد إنه جمع هذه العلوم والمعارف كلها من أكثر من ألفي كتاب لأكثر من مائة مؤلف. ولقد نُشرت الكتب العشرة الأولى من الموسوعة في عام ٧٧ ميلادية. أما البقية الباقية منها فإنها نُشرت بعد وفاته. بالإضافة إلى ذلك ألف بلينيوس العديد من الكتب التاريخية، فكتب سيرة صديقه كفينتوس بومبونيوس سيكوندوس. كما أنه ألف أكثر من عشرين كتابًا عن الحرب التي دارت بين روما وجرمانيا بعنوان "bella Germaniae". كذلك كتب تاريخ الحضارة الرومانية في واحد وثلاثين جزءًا.

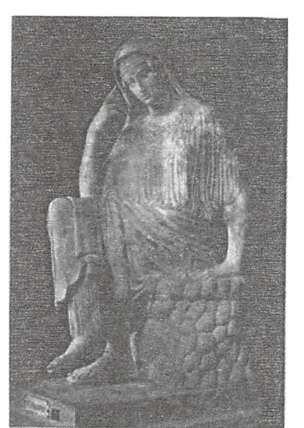
ولقد استخدم تاكيتوس هذه الموسوعة كمصدر مهم وأساسي. ولكن لم يبق أي من هذه الكتب التي كتبها بلينيوس. وتوفي بلينيوس في أثناء ثورة بركان ڤيزوف الذي أدى إلى تدمير مدينة بومبيچي بالكامل، وقبل هذا الحدث بقليل كان قد عُين بلينيوس برتبة مقدم في سلاح البحرية الرومانية في شبه جزيرة ميزنيوم. وعندما تفجر البركان توجه بلينيوس إلى هناك مدفوعًا بحب وشغف لمعرفة أسرار الطبيعة، وأيضًا من أجل مساعدة المنكوبين، ولكن في صبيحة اليوم الخامس والعشرين من أغسطس وافته المنية إثر نوبة قلبية. وفي خطاب موجه إلى تاكيتوس كتب بلينيوس الصغير ظروف وملابسات وفاة خاله. أصبح بلينيوس الصغير سيناتورًا وشاعرًا أيضًا.

بنتزيليا (Πενθεσίλεια /Penthesilea)



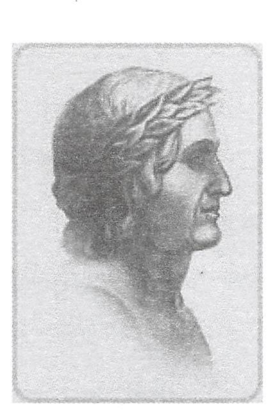
بنتزيليا في الأسطورة اليونانية هي ابنة آريس، وأمها هي أوتررا، وهي شخصية أسطورية ظهرت في أثناء الحروب الطروادية. وبنتزيليا هي ملكة نساء الأمازون المحاربات الجميلات. وبعد موت هكتور جاءت باثنتي عشرة من المحاربات من أجل نصرة طروادة المنكوبة، ولكن أخيلليوس قتلها، وأخذ منها خوذتها وهي تحتضر، وفجأة وقع في غرامها، وندم على ما فعل، فسخر منه الرفاق. وفجأة انهال على ثيرزيتيس ضربًا فأرداه قتيلاً على الفور. ويقال في بعض الروايات إن الطرواديين تسلموا جثتها من أجل دفنها.

بنيلوب (Πηνελόπεια / Penelope)



بنيلوب هي أميرة من إسبارطة، وهي زوجة أوديسيوس، وكانت مثالاً للزوجة المخلصة لزوجها، وكانت تمنع الرجال -الذين يريدون الزواج منها ظنًا منهم أن زوجها لن يعود-، بأن تطلب منهم الانتظار حتى تنتهي من غزل الكفن لوالد زوجها. وكانت في الليل تفك كل ما غزلته في النهار، وفي اليوم التالي تبدأ من جديد، واستمرت على هذا الحال حتى أفشت إحدى الخادمات سرها، وفجأة زارها أحد الرجال الذين يطمعون في الزواج منها وعرف السر، ولكنها أصرت على موقفها إلى أن عاد زوجها بعد عشرين عامًا، كما يكتب هوميروس في الأوديسا.

بوبليوس بابينيوس ستاتيوس (Publius Papinius Statius)



ولد بوبليوس بابينيوس ستاتيوس في نحو عام ٤٠ ميلاديًا في نابولي، وتوفي في عام ٩٦ ميلاديًا أيضًا في نابولي. كان شاعرًا رومانيًا ويكتب باللغة اللاتينية. ومن أشهر أعماله ملحمة بعنوان:"حروب السبعة ضد طيبة". بالإضافة إلى ذلك كتب العديد من القصائد في مناسبات مختلفة مثل قصائد:"Silvae"، وأهميتها تكمن في أنها تلقي الضوء على الحياة الأدبية في ذلك الوقت، وأيضًا على الحياة داخل بلاط القيصر دوميتيان. وتميز هذا العصر بالذات بالمواهب الأدبية، فمن أشهر كتاب الملاحم كان ڤاليرويوس فلاكوس وسيليوس

إيطاليكوس، ومن أشهر شعراء التهكم والسخرية كان چوڤينال ومارتيال، ومن بين علماء البلاغة كان كڤينتليان. وبعد وفاة والده ذهب شتاتيوس إلى روما واستقر هناك، وتزوج من أرملة، ولم ينجب منها، فتبنى عبدًا كان يخدمه، ويعتقد أنه كان ابنه من أمة كانت تخدم عنده. وحزن شتاتيوس حزنًا شديدًا عندما توفي ابنه وهو صبي صغير، وكانت آخر قصائده بكائية ينعي فيها وفاة هذا الصبي. وحاز شتاتيوس العديد من الجوائز في ملتقى الشعر:"Augustalia". وافتتح مدرسة لتعليم قواعد اللغة وكان الجميع يقبلون عليها لتلقي الدروس. وكان يقول إنه يحصل على قوت يومه من الجوائز التي كان يفوز بها ومن التدريس أيضًا. ولكن چوڤينال ينفي ذلك، ويقول إن أباه ترك له ثروة وفرت له الحياة الكريمة. وفي عام ٩٤ رجع إلى نابولي ووافته المنية هناك. وعلى الرغم من أن الشاعر شتاتيوس غير معروف في الوقت الحالي، فإنه كان مشهورًا على مدى قرون عديدة، وكان من أحب الشعراء إلى قلوب القراء، ولم يتفوق عليه أحد من عصر الأنتيكة سوى الشاعر فرجيل. وما يبرهن على أهميته أن الشاعر دانتي كتب عنه في الكوميديا الإلهية. ورغم أنه عاش في الفترة التي عاش فيها كل من ڤاليريوس فلاكوس وستيليوس إيطاليكوس والشاعر الساخر التهكمي چوڤينال والشاعر مارتيال وأستاذ علم البلاغة كڤينتليان، فإنه لم يشر إليه أحد من هؤلاء في أعماله سوى الشاعر چوڤينال.

أعماله:

• Silvae، وهي مجموعة من الأشعار التي ألقاها في مناسبات مختلفة، وتلقي الضوء على الحياة الأدبية في ذلك العصر وعلى الحياة في بلاط الملك دوميتيان.

• Thebais، وهي ملحمة يتناول فيها أحداث حروب "سبعة ضد طيبة".

• Achilleus، وهي ملحمة عن أخيلليوس لم تكتمل.

بودن (Benjamin Gottlieb Lorenz Boden)

هو بنيامين جوتليب لورنس بودن المؤرخ الألماني وعالم الأدب الذي وُلد في الواحد والثلاثين من شهر أكتوبر من عام ١٧٣٧ في مدينة ڤيتين برج، وتوفي في المدينة نفسها في التاسع عشر من شهر نوڤمبر من عام ١٧٨٢. أبوه هو يوهان أندرياس بودن الذي اهتم بتعليمه منذ أن كان طفلاً صغيرًا لدرجة أنه قيّد اسمه في جامعة ڤيتين برج وهو ما زال طفلاً صغيرًا لم يتعد السنوات الثلاث، وجلب له المدرسين لكي يلقنوه العلم. وبالفعل تعلم الكثير وبالإضافة إلى ذلك أرسله أبوه إلى المدرسة الثانوية في مدينة باوتسن في مقاطعة زاكسن، وعندما انتهى من التعليم الثانوي ألقى خطبة الوداع باللغة العبرية. التحق بالجامعة، وحصل على درجة الماچستير في الآداب والفلسفة في الثلاثين من شهر أبريل من عام ١٧٦٠. وعمل بعدها لفترة كمعلم خاص ليؤمن حياته ماديًا، وفي الثالث والعشرين من شهر نوڤمبر من عام ١٧٦٤ حصل على وظيفة مساعد بكلية الفلسفة، وأظهر شغفًا شديدًا بالشعر. وفي العام نفسه بدأ في إلقاء العديد من المحاضرات الخاصة عن آثار عصر الأنتيكة، وأسس في عام ١٧٦٥ رابطة:"محبي العلوم الجميلة". وفي عام ١٧٦٩ عُين أستاذًا مساعدًا لعلوم الآثار القديمة بناءً على اقتراح من الكلية، وبعد أن غادر ليبرسشت أوجوست ڤيلكن الجامعة حصل بودن في عام ١٧٧٥ على مكانه، وارتقى إلى درجة أستاذ في فنون الشعر، وألف بودن العديد من الكتب نذكر منها كتابًا بعنوان:" De umbra poetica diss. III. Wittenberg (١٧٦٤)"، الذي نوه إليه ليسينج في كتابه.

بوردينون (Giovanni Antonio da Pordenone)

ولد چيوڤاني أنطونيو دي بوردينون في عام ١٤٨٤ في مدينة بوردينون، وتوفي في الرابع عشر من شهر يناير من عام ١٥٣٩ في مدينة فريرا. كان



بوردينون رسامًا إيطاليًا تعلم من الرسامين السابقين له في مقاطعة فريول التي نشأ فيها. ومنذ عام ١٥١٠ بدأ يتـأثر بآخرين خاصة بچيورچيون وبالما مـع الاحتفـاظ بـأهم السمات التي كانت تميز أعماله. وفي عام ١٥٣٥ استقر به المقام في مدينة البندقية، وفي العام نفسه استدعاه ملك المجر ومنحه لقب أمير، لذلك أضاف كلمة ريچيلو إلـى اسمه. وفي عام ١٥٣٨ استدعاه دوق فريرا، وتوفي هناك في عام ١٥٣٩. رسم بوردينون العديد من اللوحات فـي الكنائس وعلى جدران الحوائط ومن بينها اللوحة التي تكلم عنها ليسينج في الفصل الخامس والعشرين من هذا الكتاب.

بوزيدونيوس (Ποσειδώνιος / Posidonius)

ولد بوزيدونيوس في القرن الأول قبل الميلاد في مدينـة إيفـويس وكـان معاصرًا لبومبيوس. كان نحاتًا يصب التماثيل من البرونز.

بولوكس (Pollux) أو بولي دويكيس (Polydeukes)

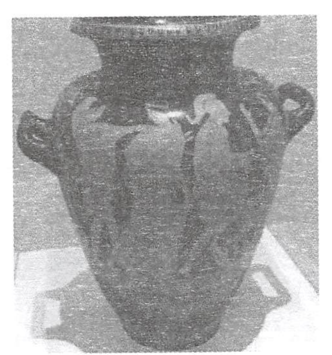


بولوكس أو بولي دويكيس وكاستور في الأسطورة اليونانية هما التوءم الذي أنجبه زيوس من ليدا عندما تخفي في شكل بجعة من أجل أن يحظى بها، وخرج الاثنان من بيضة واحدة، أما أختهما هيلينا فخرجـت مـن البيـضة الأخرى. وهناك اختلاف في هذه الأسطورة، لأن بعض الأساطير تزعم أن كاستور هو ابن تنداريوس الذي جامع ليدا في الليلة نفسها، وهو ليس إلهًا. وهذا يعنـي أن ابنه لن يُكتب له الخلود، وأنه سوف يموت في يوم ما. أما بولوكس فهو نصف إله

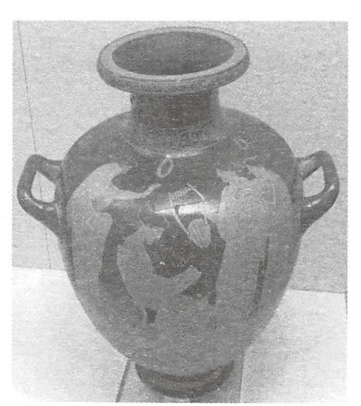
لأنه ابن الإله زيوس. وتروى الأسطورة أن الاثنين اشتركا في رحلة الأجروناوتن إلى أيسون للبحث عن فروة الجدي الذهبي، وكانا أيضًا بصحبة هيكتور عندما كان في طريقه إلى نساء الأمازون. وانتهت حياة كاستور إثر معركة بينه وبين ابن عمه إيداس، لذلك قام بولي دويكيس بقتل لينكويس الأخ الآخر لإيداس انتقامًا لأخيه كاستور كما أن زيوس صعق إيداس بالبرق. وحزن بولي دويكيس على أخيه حزنًا شديدًا، وتوسل إلى أبيه زيوس أن يرفع عنه صفة الخلود، من أجل أن يلحق بأخيه في مملكة الأموات. تأثر زيوس بهذا الحب النادر، وطلب من ابنه أن يختار إما أن يجعله شابًا جميلاً إلى الأبد، ويظل في مملكة الآلهة فوق جبل الأوليمبيس، أو أن يذهب يومًا إلى مملكة الموت لزيارة أخيه، واليوم الآخر يقضيه مع الآلهة، وفي هذه الحالة سوف يشيخ ويفنى. ومن دون تردد اختار بولي دويكيس العرض الثاني. ومنذ ذلك الحين يتنقل بولي دويكيس بين مملكة الأموات ومملكة الآلهة.

بوليجنوتوس (Πολύγνωτος /Polygnotus)

كان بوليجنوتوس أعظم رسامي اليونان. ولُد في جزيرة تاسوس وتتلمذ على يد أبيه أجلاؤفون. عاش في حوالي عام ٤٥٠ ق. م.

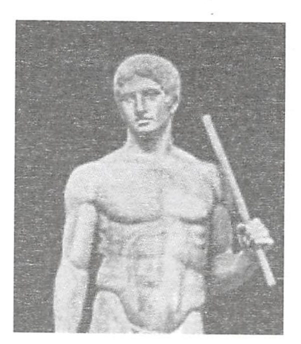


في أثينا، وأيضًا في مدينة دلفي. وبسبب مهارته الفنية العالية في صنع القازات (الزهريات) منحته مدينة دلفي حق المواطنة والعيش فيها تكريمًا له على إبداعاته الفنية. وكان بوليجنوتوس صديقًا للقائد العسكري والسياسي كيمون، وكان عشيقًا لأخته البينيك. وعرضت له في إحدى صالات العرض في بويكيل القريبة من أثينا لوحة محاكمة الأبطال اليونانيين لآياكس على تصرفه البشع حيال كاساندرا. وفي معبد الأخوين كاستور وبولي دويكيس (أبناء زيوس) تعرض لوحة تتناول قصة سرقة اللويكيبيدين. وفي



معبد هيفاستوس توجد العديد من اللوحات التي شيدها بوليجنوتوس، وساعده في ذلك الرسام ميكون. وهناك العديد من اللوحات التي عُرضت له في بلاتيا بالقرب من معبد أثينا مثل: لوحة انتحار أوديسيوس. أما أهم لوحة له فكانت غزو طروادة، وكذلك لوحة رحلة هيلينا، وأيضًا رحلة أوديسيوس إلى العالم السفلي التي توجد في معبد بالقرب من دلفي. وأهم ما يميز لوحات بوليجنوتوس أنه كان يتجنب الجمود، والسكون في الأشخاص، وكان يعطي من خلال الخطوط الدقيقة والألوان البسيطة الصفات النبيلة والدقيقة للشخصيات التي يتناولها، لذلك امتدحه أرسطو بأن قال عنه:"إن بوليجنوتوس هو من يجيد صف الشخصيات بدقة فائقة". والقازة الأولى تصف رحلة هيلينا. أما القازة الثانية فعليها لوحة للشاعرة صابفو وهي تلقي بعض أبيات الشعر على تلميذاتها.

بولي كليتوس (Πολύκλειτος / Polykleitos /Polyklets)

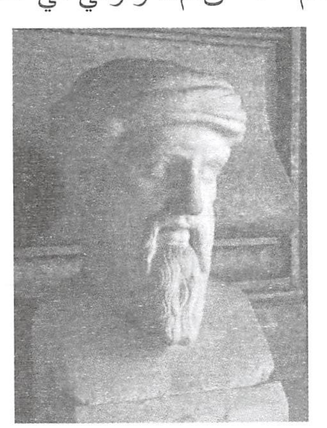


هذا الاسم في اللغة اليونانية معناه "واسع الشهرة". وظهرت أعمال بولي كليتوس في عام ٤٨٠ ق.م. في آرجوس، وتوفي في نهاية القرن الخامس ق.م. وكان نحاتًا مشهورًا وشيد تماثيل من البرونز، وصنع منها نسخًا كثيرة من حجر المرمر. ومن أهم تلاميذه كان ليسيب، وأشهر تمثال له هو: "Doryphoros" أي حامل السهام في عام ٤٤٠ ق.م. المبين في الصورة المرفقة. كما كتب بولي كليتوس كتابًا في نظريات الفن بعنوان: "Kanon" أي القواعد الفنية، وتناول فيه العلاقة المثلى بين الأعضاء في جسم التمثال. ولم يُعرف هذا

الكتاب إلا من خلال الكتّاب الرومان الذين استشهدوا بمنهجه. وهذه النسب ليست خاصة بتماثيل الرجال فقط، بل أيضًا بتماثيل النساء مثال ذلك تماثيل نساء الأمازون. وفي إحدى مسابقات النحت التي تقدم لها بولي كليتوس وآخرون أمثال فيدياس وكريسيلاس وفرادمون حصل بولي كليتوس على الجائزة الأولى بتمثال عن إحدى بنات الأمازون.

بيتاغوراث ليون تينوس/ريجيوم (Pythagoras Leontinus Πυθαγόρας)

ولد بيتاغوراث في جزيرة ساموس في نحو عام ٥٧٠ ق.م.، وتوفي في عام ٥١٠ ق.م. في مدينة ميتابونت. وكان فيلسوفًا يونانيًا وأسس العديد من الحركات الدينية والفلسفية. وفي الأربعين من عمره غادر مسقط رأسه متوجهًا إلى جنوب إيطاليا، وأسس هناك مدرسة، وعمل بالسياسة، ورغم أنه كان ذائع الصيت في المجال البحثي، فإنه يعد من الشخصيات التي عاشت في عصر الأنتيكة، ولم يعرف عنها الكثير. وهناك العديد من المؤرخين الذين يعتبرون بيتاغوراث هو



مؤسس الفلسفة اليونانية وعلم الرياضيات والعلوم الطبيعية. أما البعض الآخر من المؤرخين فيعتقدون أنه صاحب مذهب ديني فقط ومؤسس العديد من التعاليم الدينية. وفي أغلب الظن فإن بيتاغوراث استطاع أن يربط بين هذه العلوم والاتجاهات بعضها ببعض. ورغم تعارض المصادر واختلاف العلماء حول هذه الشخصية، فإن هناك الثوابت التي اتفق عليها الجميع، وهي أن بيتاغوراث كان أحد تلاميذ فيركيديس من مدينة سيروس الذي تلقن العلم على يديه. وفي فترة شبابه سافر إلى كل من مصر والعراق من أجل تحصيل العلم.

بيتودوروس (Pythodoro/ Pythodorus)

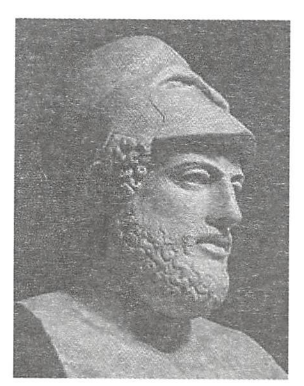
كان نحاتًا يونانيًا عاش في القرن الأول الميلادي، وكان ضمن مجموعة من النحاتين الذين زينوا بالعديد من اللوحات الفنية قصر القيصر الروماني الموجود في بلاتين فوق منطقة الهضاب السبع في إيطاليا.

بيرايكوس (Piraeikus)

ولد الرسام اليوناني بيرايكوس في القرن الخامس قبل الميلاد، وكان معاصرًا لبوليجنوتوس. ولقد هاجمه الجميع بسبب الرسوم الكاريكاتيرية المبالغ فيها، وأيضًا تلك التي تتناول مشاهد جنسية خليعة، وسُمى هو وباوزن برسامي روث البهائم.

بيريكليس (Περικλής /Perikles)

ولد بيريكليس في عام ٤٩٣ ق.م. وتوفي في شهر سبتمبر من عام ٤٢٩ ق.م. وكان من أشهر السياسيين في أثينا، وتم بفضله إرساء قواعد الديمقراطية في المجتمع الأثيني وحقق الأمن والاستقرار. كما قام بتنفيذ برنامج لبناء الأكروبوليس في أثينا. وكان له أيضًا القدرة على أن يؤثر في أعضاء مجلس الشعب من خلال خطبه التي كانت تتميز بالبلاغة. وكان عصره من أزهى العصور وبالذات في الثقافة والفنون.



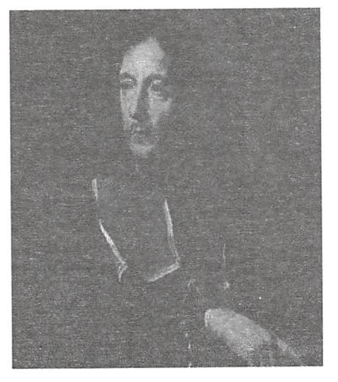
بيساندر (Pisander)

لا يعرف عن حياة بيساندر أكثر من أنه كان يكتب الملاحم في القرن الثاني الميلادي، ونشأ في مدينة كاميرا.

بيسو (Lucius Calpurnius Piso Frugi)



ولد لوسيوس كالبورنيوس فروجي في عام ١٧٠ ق.م. وهو مؤرخ روماني وسياسي، وعمل بالسياسة في منتصف القرن الثاني قبل الميلاد. وفي عام ١٤٩ ق.م. اختير ليتولى منصبًا سياسيًا في الجمهورية الرومانية، وفي عام ١٣٣ ق.م. أصبح قنصلاً. كما أنه كتب سبع مخطوطات مكتوبة بحسب ترتيب السنين منذ تأسيس مدينة روما وحتى العصر الذي عاش فيه.



بيللوري (Giovanni Pietro Bellori)

ولد چيوڤاني بيترو بيللوري في عام ١٦١٣، وتوفي في عام ١٦٩٦. كان صاحب مكتبة لبيع الكتب القديمة، وكان يجمع أيضًا التحف الفنية القديمة. وكان له العديد من

النظريات في الفن، وكان أيضًا مؤرخًا للفنون. وكان بيللوري أحد أعضاء حاشية البابا الإسكندر السابع. وفي عام ١٦٦٨ عُين سكرتيرًا لأكاديمية " Accademia di San Luca". وفي عام ١٦٧٠ عُين بمرسوم من كليمينس العاشر أمينًا أعلى على الآثار القديمة في روما. وفي عام ١٦٧٧ أصبح أمينًا لمكتبة كريستينا ملكة السويد. كان بيللوري من أوائل من أسس نظريات في الفن. ورغم أنه لم يكن فنانًا، فإنه ألف كتابًا عن الفنانين المعاصرين بعنوان: "Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni" في عام (1672) الذي كان مصدرًا مهمًا بالنسبة إلى الفن في روما في القرن السابع عشر. وفي عام ١٦٩٣ أصدر كتابًا عن الآثار الرومانية في عصر الأنتيكة بعنوان: "Admiranda Romanorum " antiquitatum ac vestigial veteris sculpturae أي أدميراندا مجموعة عن أجمل العملات القديمة الذي يعد أيضًا من أهم المصادر في علم الآثار القديمة والذي ناقش ليسينج بعض ما جاء فيه من آراء. إن أهم ما يميز نظريات الفن عند بيللوري هي الفكرة التي تعتمد على إظهار الجمال بشكل أساسي، ولقد اقتبس هذا التصور من أفلاطون وأرسطو. كما أعجب بشدة بالفنان سيوكسيس الذي كان ينتقي من الطبيعة أجمل عناصرها، ويعيد صياغتها في لوحة فنية رائعة. وفي هذا الصدد لا بد من التنويه إلى أن بيللوري كان له تأثير كبير على السيد يوهان يواخيم ڤينكل مان الذي انتقده ليسينج بشدة



بيللونا (Bellona)

بيللونا في العقيدة الرومانية القديمة هي إلهة الحرب، ومنذ نهاية الجمهورية وُضعت في نفس مكانة إينيو (Ενυώ/ Enyo) إلهة الحرب اليونانية، ووضعت أيضًا في الوقت ذاته في

المكانة نفسها مع إلهة الحرب التركية التي أُطلق عليهـا "أم الأناضـول". وفـي الأساطير الدينية الرومانية في العصور المتأخرة كان يُعتقد أن بيللونا هـي ابنـة مارس إله الحرب، أو كان يقال في أحيان أخرى إنها زوجته. كما كان يقال أيضًا أنها هي من تقود عربته أو أنها مصدر إلهامه. ولبيللونا رموز عدة تميزهـا عـن غيرها مثال ذلك الخوذة والرمح والسيف. وكانت صورها تُصك على الدنانير فـي عهد القياصرة ويحتفل بيومها في الثالث من شهر يونيو من كل عام. ويوجد معبد لها أمام ساحة مارس الحربية في روما، وكانت تقدم لها مراسم العبادة والتقـديس منذ عام ٢٩٦ ق.م.

بيلوبس (Πέλοψ /Pelops)

هو ابن الملك تنتالوس، وأخواه هما نيوب وبـوتيس، وتقـول الأسـطورة اليونانية أن تنتالوس قام بتقطيع جسم ابنه بيلوبس إلى قطع ثم طبخها في القدر، وقدمه وجبة للآلهة من أجل أن يختبر إذا كانوا يعرفون كل شيء في علم الغيـب، فأدركت الآلهة أن في الأمر خدعة، وتركوا الوجبـة من دون أن يمسوها. فقط الإلهة ديميتر – التي كانـت في حالة حزن وحداد على ابنتها التي قضت نحبها – أكلت قطعة من كتف بيلوبس. لـذلك أمـر زيـوس هرميس بأن يصنع لبيلوبس كتفًا أخرى مـن العـاج.



لهذا السبب يولدأحفاد بيلوبس كلهم بوحمة بيضاء في الكتف رمزًا لكتـف جـدهم المصنوعة من العاج. أما الملك تنتالوس فقد نُفي. وبعد أن كبر بيلوبس قـدم إلـى مدينة بيزا من أجل خطبة هيبوداميا ابنة الملك أونوماؤس. وكان قبل ذلك قد أتـى

كثيرون إلى المدينة أيضًا لنفس الغرض، ولكن الملك كان يهزمهم في سباق العربات، ويقتلهم بعد ذلك. ولما علم بيلوبس بهذا الأمر، قرر أن يستعين بالفرس المجنح الذي حصل عليه من بوزايدون. ففاز بيلوبس بهذه الخدعة، وتزوج من ابنة



الملك، وبذلك تمكن من مشاركتها في الحكم بعد ذلك. ولكن حلت عليه وعلى كل أحفاده اللعنة. وتحققت هذه اللعنة بالذات في الأخوين أتريوس، وتيستيس لأنهما ظلا يكنان الحقد والكراهية لبعضهما البعض إلى الأبد. والصورة المرفقة تتناول قصة فوزه بالعروس بمساعدة الفرس المجنح.

توماس فرانكلين (Thomas Franklin)

ولد المترجم الإنجليزي توماس فرانكلين في عام ١٧٢٠ في مدينة لندن، وتوفي في عام ١٧٨٤. تعلم توماس فرانكلين في مدرسة وست منستر، ثم التحق بعد ذلك بترينتي كولدج، وأصبح فيما بعد أستاذًا للغة اليونانية في نفس الكلية. وترجم لسوفوكليس عدة مسرحيات من أهمها مسرحية أوديب التي ترجمها شعرًا في عام ١٧٥٩، ومسرحية فيلوكتيت التي يستشهد بها ليسينج. كما أنه ترجم بعض أعمال لوقيانوس. وكتب توماس فرانكلين مسرحيتين مأساويتين الأولى بعنوان:"إير من مدينة ورويك" وعرضت في عام ١٧٦٧، وكانت الثانية بعنوان:"ماتيلدا"، وعرضت في عام ١٧٧٥، ولكنه لم ينجح في المسرحيات الكوميدية مثال ذلك المسرحية التي كتبها بعنوان: "العقد". والمعروف أن توماس فرانكلين هو أفضل من ترجم مسرحيات سوفوكليس في القرن الثامن عشر.

توماس ناؤجيورجوس (Thomas Naogeorgus, Kirchmeyer, Kirchmair, Neubauer)

ولد توماس ناؤجيورجوس الذي يُعرف أيضًا بكيرشماير أو نوي باور في الواحد والعشرين من شهر ديسمبر من عام ١٥٠٨ في مدينة شتراوبنج، وتوفي في التاسع والعشرين من شهر ديسمبر من عام ١٥٦٣ في مدينة ڤيسلوخ. وهو مؤلف مسرحي ألماني كان يكتب مسرحياته متأثرًا بالمذهب الطبيعي. كما أنه كان عالِم لاهوتي إيڤانجيلي، وكان من رواد حركة الإصلاح أيضًا، واستطاع بمسرحياته أن يؤثر في حركة الإصلاح بألمانيا في ذلك الوقت. درس توماس ناؤجيورجوس العلوم الهومانية (على المذهب الإنساني) وحصل على درجة الماچيستير فيها من جامعة توبنجن. ويقول إنه يدين لمارتن لوتر بالفضل في معرفته الصحيحة بالحياة، لأن نظرة لوتر النقدية أثرت فيه وجعلته لا يستطيع الموافقة على آراء أساتذته على طول الخط. بعد ذلك عين توماس ناؤجيورجوس قسيسًا لكنيسة ڤيسلوخ. ووافته المنية إثر إصابته بمرض الطاعون. وجدير بالذكر أن مسرحياته الإصلاحية تُرجمت إلى العديد من اللغات الأخرى. وجدير بالذكر أيضًا أن الكنيسة الإيڤانجيلية تمنح جائزة سنوية باسمه للأعمال المتميزة في مجال الديانة الإيڤانجيلية تكريمًا له وتخليدًا لذكراه.

أعماله:

- Pammachius, 1538
- Mercator seu judicium, Tragödie, 1540
- Incendia seu Pyrgopolinices, Drama, 1541
- Hamanus, Tragödie, 1543
-

- Carmen de bello Germanico, Gedichte, 1548
- Epitome ecclesiasticorum dogmatum, 1548
- Agricultura sacra, 1550
- Hieremias, Tragödie, 1551
- Iudas Iscariotes, Drama, 1552
- Satyrarum libri quinque, 1555
- Regnum papisticum, 1555

توماس يوهانسون (Thomas Johnson)

لا يعرف الكثير من المعلومات عن حياة توماس يوهانسون سوى أنه ترجم بعض مسرحيات سوفوكليس ترجمة حرة، منها مسرحية التراخينين. أما مسرحية أنتيجون فقد أعدها كأوبرا في عام ١٧٠٨، وتقول بعض المصادر الأخرى إن ذلك كان في عام ١٧١٨.



تيبول (Albius Tibullus / Tibull)

ولد البيوس تيبولوس في نحو عام ٥٥ ق.م.لأسرة غنية من طبقة الفرسان التي جُردت من كل أملاكها في أثناء الحروب الأهلية. وعرف عنه أنه شاعر القصائد البكائية. وفي

عام ٣١ ق.م. رافق ولي نعمته ميسالا إلى ميدان الحرب، ولكنه عندما طلب منه أن يرافقه إلى آسيا رفض بسبب حبه الشديد وتعلقه بفتاة تدعى دِليا، ثم عدل فيما بعد عن قراره، ورافقه، ولكنه مرض مرضًا شديدًا في منتصف الطريق، فتوقف في كيركيرا. واضطر إلى العودة إلى روما، وفوجئ بأن دِليا تزوجت من رجل شديد الثراء. وكان ذلك بمثابة ضربة قوية بالنسبة إليه لم يستطع أن يتعافى منها ومات بعد رحيل فرجيل مباشرة أي في عام ١٩ أو ١٨ ق.م. ويعرف دائمًا أن الشعر الذي يكتبه الشعراء مبني على الخيالات التي لا تمت للحقيقة بصلة، ولكن شعراء الأنتيكة كانوا يتناولون في أشعارهم سيرتهم الذاتية التي يمكن للباحث بسهولة استنتاج الكثير منها. لذلك فهناك الكثير من الحقائق في حياة تيبولوس التي يمكن استنتاجها من أشعاره الذي يعتبر أحد أكبر ثلاثة شعراء في عصر القيصر أغسطس الذين كتبوا البكائيات. والشاعران الآخران هما بروبرس، وأوفيد. والجدير بالذكر أن تيبول لم يذكر مثلهما الآلهة في أشعاره، ولم يتكلم عن المقارنات في عالم الآلهة إلا في القصيدة الثالثة في ديوانه الثاني الذي أهداه لأبوللون. لذلك تختلف لغة تيبول تمامًا عن لغة كل من أوفيد وبروبرس.

أعماله:

كتب تيبول ديوانين من البكائيات:

- الديوان الأول صدر في عام ٢٧ ق.م.
- الديوان الثاني صدر قبل وفاته بقليل.

تيتوس (Titus)



ولد تيتوس في الثلاثين من شهر ديسمبر عام ٣٩ ميلادية في روما، وتوفي في الثالث عشر من شهر سبتمبر عام ٨١ في مدينة أكوا كوتيليا. وتقلد السلطة بعد موت أبيه ڤيسباسيان في الرابع والعشرين من شهر يونيو من عام ٧٩، وهو من الأسرة الفلاڤيانية. كان تيتوس يحمل لقب الإمبراطور مثل أبيه. وعلى الرغم من أن سياسة تيتوس لم تتحدد معالمها في العامين اللذين حكم فيهما، فإن الموسوعات التاريخية في عصر الأنتيكة تعتبره الحاكم المثالي، لأنه عندما تفجر البركان ڤيزوف كان يشرف تيتوس بنفسه على حملة المساعدات للمتضررين، وكذلك عندما احترقت روما بعد عام من هذه الأحداث. وجدير بالذكر أن الإمبراطور تيتوس جاء اسمه في القصيدة التي كتبها زادوليت بعنوان:"لآؤوكون".



تيتوس ليڤيوس (Titus Livius)

كان تيتوس ليڤيوس مؤرخًا رومانيًا في عهد القيصر أغسطس، ولكن لا يُعرف الكثير عن حياته، لأنه لم يكن منشغلاً بالسياسة مثل باقي المؤرخين الرومانيين أمثال سالوست أو تاكيتوس. ولد تيتوس ليڤيوس في عام ٥٩ ق.م.في باتاڤيوم التي تعرف اليوم ببادوا في شمال إيطاليا، وتوفي في عام ١٧ ميلادية في المدينة نفسها. وكان سكان هذه المدينة قد حصلوا في عام

٤٩ ق.م. على حق المواطنة في المملكة الرومانية؛ هذه المدينة التـــي لـــم تتـــأثر بالانحدار الخلقي الذي ضرب المملكة في القرن الأول قبل دخول المسيحية، لـــذلك ارتبط تيتوس ليڤيوس بهذه المدينة وظل بها حتى وفاته، التي درس فيهـــا الفلـــسفة وفن البلاغة، وكان يزور مدينة روما بين الفينة والفينة من أجل أن يحصل علـــى المزيد من العلم والمعرفة. كما أنه عمل معلمًا للقيصر كلاوديوس، ولكنه لم يتقلـــد أي مناصب عسكرية أو مدنية وهذا جعله يتفرغ لأعماله الأدبية، وبذلك كـــان أول مؤرخ روماني - ليس لديه خبرات في السياسة - يكتب تاريخ المملكة. كما أنـــه انضم في روما إلى جماعة جايوس ماسيناس - المستشار المقرب - من القيـــصر أغسطس، وكان ثريًا ويشجع الفنون ويدعمها ماليًا.

أعماله:

Ab urbe condita libri CXLII

وكتب تيتوس ليڤيوس هذا العمل فـــي ١٤٢ جـــزءًا، تنـــاول فيـــه تـــاريخ الإمبراطورية الرومانية منذ تأسيس روما وحتى القرن التاسع ق.م. واعتمد في ذلك على كتب المؤرخين السابقين له، وكان يسعى إلى الوصول إلى عرض الحقـــائق التي يستعرضها بحسب الترتيب الزمني.

تيرزيتيس (Θερσίτης / Thersites)

تيرزيتيس هو شخصية أدبية تناولها هوميروس في الإليـــاذة، وكـــان أحـــد الجنود في حرب طروادة. ووصفه هوميروس بأنه كان شديد القبح ونحيل البـــدن ومعوقًا أيضًا وبأنه شخص منبوذ، ويبغضه الجميع، لأنهم يعتبرونه مثيـــرًا للفـــتن والقلاقل. هذه الصفات جعلته وحيدًا ومنعزلاً عن بقية أبطال الحرب الطروادية كما

يصوره هوميروس. وجعله هوميروس ليس رمزًا للصفات الأخلاقية المتدنية فقط بل أيضًا مثالاً للهيئة القبيحة، لذلك يبغضه الجميع. هذه الصفات كلها الظاهر منها والباطن جعل كل من حوله يشك في أصله، وفي الدور الذي يلعبه في الجيش اليوناني. من هنا تأتي أهمية صياغته في شكل أدبي ليكون نموذجًا للقبح. ولكن تيرزيتيس لا يأتي عند هوميروس إلا في فقرة واحدة في الإلياذة، وهي بعد حدوث مبارزة بين أجاممنون وأخيلليوس وتظهر هذه الشخصية بصفاتها الكريهة عندما يرغب أجاممنون في أن يختبر روح القتال لدى الجيش اليوناني، فيتظاهر بأنه لا فائدة من الحرب، ولا بد من وقف القتال. ولكن هذا الاختبار يفشل فشلاً ذريعًا، لأنه بدلاً من أن يحفزهم على القتال جعلهم جميعًا يُهرعون إلى السفن لبدء رحلة العودة. ولكن أوديسيوس الذي كان يحمل عصا صولجان أجاممنون ينجح بصعوبة شديدة في أن يثنيهم عن عزمهم، واقترح على المحاربين من أصول عريقة أنه سوف يضرب الجنود الذين هم من عامة الشعب بعصا الصولجان. وجاء الدور على تيرزيتيس. وهنا يتوقف هوميروس ليبدأ أولاً بوصف جسمه المعوق وشكله القبيح، ثم ينتقل إلى ما يجول بخاطره؛ فيبدأ تيرزيتيس بالهجوم على أجاممنون بالسب والشتم، لأنه يرغب في الاستمرار في الحرب فقط بسبب جشعه، لرغبته في الحصول على كميات كبيرة من الغنائم. وفي النهاية يطلب من الجميع أن يعودوا إلى أرض الوطن. في هذه اللحظة يتقدم أوديسيوس ويضربه ضربة قوية بعصا الصولجان على ظهره وعلى كتفيه، والغريب في الأمر أنه بدلاً من أن يدافع عن نفسه، رآه الجمع يتكور على نفسه ويبكي، فتعالت ضحكات السخرية من بقية المحاربين. ويلقي هوميروس الضوء هنا على تيرزيتيس وأمثاله من الجنود من الطبقة الشعبية البسيطة ويشكك في قدرتهم على الثبات في ساحة القتال.



والصورة تعرض تيرزيتيس (في اليمين) وهو يهاجم أخيلليوس (في اليسار).

تيمارشيديس (Timarchides)

هو نحات يوناني عاش في القرن الخامس ق.م. (انظر تيموكليس!).

تيمانتيس (Timanthes)



ولد تيمانتيس تقريبًا في عام ٤٢٠ ق.م. في جزيرة كيتنوس Κύθνος، وتوفي في عام ٣٨٠ ق.م.، وكان معاصرًا للرسام سيوكسيس والرسام بارهازيوس. ومن أشهر لوحاته لوحة "التضحية بإفيچينيا" في الصورة المرفقة، والتي ذُكرت في العديد من المصادر الأدبية اليونانية في عصر الأنتيكة، والتي اكتشفت في أثناء الحفر في مدينة بومبيچي، وتوجد الآن في متحف نابولي.

تيموكليس (Τιμοκλῆς /Timokles)

ربما كان تيموكليس هو أخو تيمارشيديس أو ربما كان أحد مساعديه. وربما كان الاثنان من أبناء النحات المشهور بولي كليتوس أو من مساعديه أو من تلاميذه، وعاشوا في القرن الخامس ق.م.

تيموماخوس (Timomachus)

هو رسام يوناني ولد في مدينة بيزنطة، وهو من عصر أحد أخلاف الإسكندر الأكبر. اشتهر تيموماخوس بمجموعة كبيرة من اللوحات لكل من ميديا وآرس وأوريست وإفيچينيا في تاوريس.

تيوكريت (Θεόκριτος / Theokrit)



ولد تيوكريت/تيوكريتوس تقريبًا في عام ٢٧٠ ق.م.، وكان شاعرًا يونانيًا، وأسس ما يعرف بشعر الرعاة عند اليونانيين. ولا يعرف على وجه التحديد ما إذا كان قد ولد في مدينة سيراكوس أو في مدينة كوس، ولكن المؤكد هو أنه عاش في مدينة الإسكندرية، وكتب أكثر من اثنين وثلاثين قصيدة في وصف المراعي وحياة الريف وحياة الرعاة في صقلية. وبعض هذه القصائد تتناول الحياة اليومية ووصف الطبيعة. ويذكر أيضًا أنه كتب القصائد الأولى بأسلوب بسيط، وبلغة قريبة من قلوب الشعب.

جارريك (David Garrick)



ولد داڤيد جارريك في التاسع عشر من شهر فبراير من عام ١٧١٧ في هيرفورد في إنجلترا، وتوفي في العشرين من شهر يناير من عام ١٧٧٩ في مدينة لندن، وكان من أشهر ممثلي القرن الثامن عشر سواء في الكوميديا أو التراچيديا، وحقق نجاحًا ساحقًا في أدوار عديدة بالذات على خشبات المسارح في لندن، وحظي بشهرة واسعة ككاتب مسرحي ومدير مسرح أيضًا. التحق بمدرسة خاصة في ليشفيلد،

وكان من بين من تتلمذ على أيديهم صامويل يوهانسون. وفي عام ١٧٣٧ توجه هو ومعلمه إلى لندن، ثم بدأ دراسة الحقوق، وبعد ذلك عمل تاجرًا لفترة قصيرة، ثم أسس هو وأخ له محلاً لبيع الخمور. لكن هذه النشاطات لم ترض طموحه، فقرر أخيرًا أن يدخل مجال المسرح كممثل هاو بجانب تجارة الخمور. ومنذ عام ١٧٤١ بدأ نجمه يسطع في عالم المسرح، وفي عام ١٧٤٩ تزوج الراقصة إيڤا ماريا التي ولدت في ڤيينا في التاسع والعشرين من شهر فبراير من عام ١٧٢٤، وتوجهت إلى لندن في عام ١٧٤٨ وقررت الإقامة فيها. وفي الأعوام ١٧٦٣ - ١٣٦٥ قام بجولات مسرحية في كل من فرنسا وإيطاليا وألمانيا. وفي عام ١٧٧٦ تولى إدارة مسرح "دريري"، ولكنه بعد ذلك بفترة وجيزة قرر الاعتزال، وعاش في منزله الريفي بلندن إلى أن وافته المنية في العشرين من شهر يناير من عام ١٧٧٩. ترك جارريك ثروة ضخمة. أما زوجته فتوفيت بعده بعدة عقود، وكان ذلك في السادس عشر من شهر أكتوبر من عام ١٨٢٢.

چان بويڤين دي ڤيللييننيف (Jean Boivin de Villeneuve)

ولد بويڤين في الأول من شهر سبتمبر من عام ١٦٦٣ في مونتريل - لآرچيل، وتوفي في التاسع والعشرين من شهر أكتوبر من عام ١٧٢٦ في باريس، وأخوه الأكبر هو لويس بويڤين. وكان بويڤين عالمًا ومترجمًا فرنسيًا، وترجم العديد من الكتب المكتوبة باللغة اليونانية القديمة، ومنها أعمال لأريستوفانيس وهوميروس وسوفوكليس. وترجم أيضًا لكل من نيكيفوروس جريجوريوس وبيير بيتو. وكان يؤلف القصائد باللغة اليونانية. وفي عام ١٦٩٢ أصبح مديرًا للمكتبة الملكية. وفي عام ١٧٠٥ أصبح عضوًا في الأكاديمية الملكية للنقوش والآداب. وفي الفترة من ١٧٠٦- ١٧٢٦ أصبح أستاذًا للغة اليونانية في الكلية الملكية. وفي عام ١٧٢١ أصبح عضوًا في الأكاديمية الفرنسية.

أعماله:

- Veterum mathematicorum Athenaei, Apollodori, Philon, Bitoni, Reiher und allorum opera graece und Lateinamerika (1693)

- Nicephori Gregorae Byzantina historia, graece et latine (histoire byzantine de Nicéphore Grégoras , 1702) Nicephore Gregorae byzantinische Geschichte, graece und Lateinamerika (Geschichte byzantinische Nicéphore Gregores, 1702)

- Petri Pithoei vita, elogia, opera, bibliotheca (vie et œuvres de Pierre Pithou , 1711) Petri Pithoei vita, anerkennend, Oper, Bibliotheca (Leben und Werke von Pierre Pithou,_1711)

- Apologie d' Homère , et Bouclier d' Achille (1715). Duldung von Homer und Schild des Achilles (1715).

- Batrachomyomachie d'Homère, ou Combat des rats et des grenouilles en vers françois (1717) Batrachomyomachie des Homer, oder Combat Ratten und Frösche in Richtung françois (1717)

- Œdipe , tragédie de Sophocle , et les Oiseaux , comédie d' Aristophane (1729) Ödipus, Tragödie von Sophokles, und die Vögel, Komödie von Aristophanes (1729)

چان تيراسون (Jean Terrasson)

ولد الأب چان تيراسون في عام ١٦٧٠، وتوفي في عام ١٧٥٠. كان تيراسون قسيسًا وأديبًا. وهو مؤلف الرواية الخيالية بعنوان:"Life of Sethos" عن حياة "سيتي الأول" التي اقتبسها من الوثائق المصرية القديمة التي كان قد كتبها كاهن مصري غير معروف. وظهرت الرواية باللغة الفرنسية في عام ١٧٣١، وترجمت إلى اللغة الإنجليزية في عام ١٧٣٢ في دار نشر: "J.Walthoe".

چان دي لافونتين (Jean de La Fontaine)

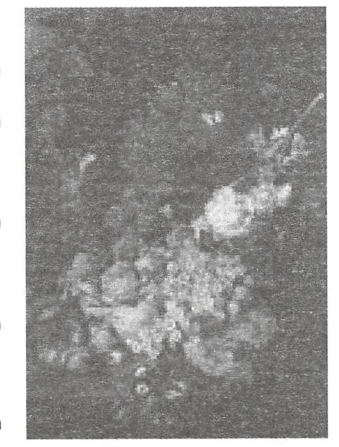


ولد الشاعر والأديب الفرنسي چان دي لافونتين في الثامن من شهر يوليو من عام ١٦٢١ في شاتو- تيري، وهي إحدى قرى الريف الفرنسي، وتوفي في الثالث عشر من شهر أبريل من عام ١٦٩٥ في باريس. يعد لافونتين من أهم كبار العصر الكلاسيكي، ومازالت قصص الحيوان التي كتبها تحتل مكانة عالية في قلوب تلاميذ المدارس في فرنسا حتى الآن. وفي عام ١٦٦٢ توجه إلى باريس لاستكمال تعليمه الأساسي. ثم في عام ١٦٤١ بدأ دراسة اللاهوت، ولكنه سرعان ما عزف عن هذه الدراسة، ومنذ عام ١٦٤٣ وحتى عام ١٦٤٥ قضى عامين في مسقط رأسه في القراءات الحرة، ولكنه بعد ذلك انتقل إلى باريس، وبدأ دراسة الحقوق، وتزوج في هذه الفترة. وفي عام ١٦٥٣ أنجب طفلاً، ولكن العلاقة بينه وبين أسرته لم تكن على ما يرام، رغم أنهم كانوا يعيشون في باريس في بيت واحد كان ملكًا لأحد أعمام الزوجة. وفي عام ١٦٥٩ عمل محاميًا في المحكمة العليا وفي البرلمان. وعلى الرغم من أنه كان على اتصال بالدوائر الأدبية، فإنه لم يُعرف عنه أنه كتب أعمالاً أدبية في تلك الفترة. وفي عام ١٦٥٨

أصدر ملحمة صغيرة بعنوان:"Adonis". وفي الأعوام من ١٦٥٩ حتى ١٦٦١ كتب العديد من القصائد ومن بينها قصيدة بعنوان:."Le Songe de Vaux " بتكليف من نيكولاس فوكو الذي كان وزيرًا للمالية الفرنسية في ذلك الوقت، وتدور أحداثها في قصر فوكو الذي كان قد شيّده حديثًا. في هذه الفترة أيضًا بدأ في كتابة قصص على لسان الحيوان. وفي عام ١٦٦٣ انتهى من كتابة قصة بعنوان:"Nouvelles tirées de Boccace et d'Arioste"، وهي قصة مكتوبة شعرًا. كما أنه اهتم بالأدب والشعر اليونانيين في عصر الأنتيكة. وفي عام ١٦٩٢ مرض لافونتين مرضًا شديدًا، ووافته المنية في عام ١٦٩٥.

چان ڤان هيزيوم (Jan van Huysum)

ولد الرسام الهولندي چان ڤان هيزيوم في الخامس عشر من شهر أبريل من عام ١٦٨٢ في أمستردام، وتوفي في الثامن من شهر فبراير من عام ١٧٤٩ في أمستردام. كان أكثر الرسامين الذين أقبل الناس على شراء لوحاتهم في القرن الثامن عشر. وتعلم رسم الطبيعة تحت إشراف والده، ولكنه عندما شب عن الطوق اختار لنفسه طريقًا أخرى، وهي رسم الزهور والفاكهة، وكان يرسمها بطريقة مختلفة عمن سبقوه أي على خلفية داكنة اللون، وتفوق على كل من سبقوه في هذا الاتجاه، وسمي برسام"العنقاء والثمار". وتحتفظ المعارض الفنية العالمية في برلين وميونخ ودريسدن وڤيينا بلوحات هيزيوم حتى الآن.



چان فرانسواز مارمونتل (Jean-François Marmontel)



ولد چان فرانسواز مارمونتل في الخامس عشر من شهر يوليو من عام ١٧٢٣ في بورت لورجو/ كوري، وتوفي في الواحد والثلاثين من شهر ديسمبر من عام ١٧٩٩ في أبلوفيل في أوير. كان أديبًا فرنسيًا. وهو في السادسة عشرة من العمر حصل على وظيفة معلم للفلسفة في: "Seminar der Bernhardiner zu Toulouse". وفي عام ١٧٤٥ توجه إلى باريس بناءً على نصيحة من ڤولتير، وتعرف على الكثير من الأدباء، وحقق نجاحًا ساحقًا بمسرحيتين هما:

- Denys le Tyrau 1748
- Aristomène 1749

واتسعت شهرته، ولكن هذا النجاح لم يتحقق مع المسرحيات الأربعة التالية. حتى الأوبرات التي كتب نصوصها لم تحظ بأي نجاح، ولم يحقق أي نجاح فيما بعد إلا من خلال مسرحياته الكوميدية التي كانت تلقى استحسانًا كبيرًا من الجمهور. وحصل في عام ١٧٥٣ على وظيفة سكرتير في هيئة البناء بوساطة من مدام بومبادور، ولكنه فقدها بسبب تهكمه على الدوق فون أومون. وفي عام ١٧٧١ أصبح المؤرخ الرسمي للدولة الفرنسية. وكان قبلها في عام ١٧٦٣ قد أصبح عضوًا في الأكاديمية الفرنسية. وفي عام ١٧٨٣ أصبح سكرتيرًا لها.

جايوس أسينيوس بولليو (Gaius Asinius Pollio)

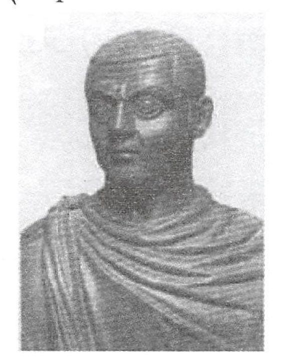
ولد جايوس أسينيوس بولليو في عام ٧٦ ق.م.، وتوفي في العام الخامس الميلادي. كان سياسيًا رومانيًا وشاعرًا ومؤرخًا. وأصبح قنصلاً في عام ٤٠ ق.م. أهداه الشاعر فرجيل القصيدة الرابعة من ديوانه المعروف بعنوان:" قصائد الرعاة"، وهو ما زال في ساحة المعركة وعندما انتصر على المجموعة التي كان يدعمها بروتس، أعلن هذا الانتصار في يوم ٢٥ من شهر أكتوبر. كما أن الشاعر فرجيل أهداه القصيدة الثامنة من نفس الديوان. ومن الغنائم التي جمعها من هذه المعركة شيد أول مكتبة عامة رسمية في روما، وكان ذلك في عام ٣٩ ق.م.، وزينها بصور وتماثيل الأدباء والشعراء من العصور السابقة، ووضع تمثالاً للعالِم



ماركوس ترينيتوس ڤارو وهو الوحيد الذي كان ما زال على قيد الحياة تكريمًا له كما ذكر بلينيوس الكبير في الموسوعة التي كتبها بعنوان: "Naturalis historia". انسحب أسينيوس بولليو بعد ذلك من الحياة السياسية وقرر أن يتفرغ للعمل الأدبي، فكتب المسرحيات المأساوية والخطب. كما أنه كتب تاريخ الحرب الأهلية بين القيصر وبومبيوس. ولكن لم يتبق من هذه الأعمال الأدبية سوى شذرات صغيرة، ولكن العديد من كتّاب التاريخ استخدموا أعماله كمصدر لهم. وجدير بالذكر أنه كان من مشجعي هوراتس. والصورة تظهر عملة صُكت بمناسبة يوم مولده.

جايوس جاليريوس ڤاليريوس ماكسيميانوس (Gaius Galerius Valerius Maximianus)

ولد جايوس جاليريوس ڤاليريوس ماكسيميانوس في عام ٢٤٥ تقريبًا، وتوفي في عام ٣١١ في مدينة سيرديكا التي تعرف الآن بمدينة صوفيا في بلغاريا. كان جاليريوس أحد قياصرة الإمبراطورية الرومانية (Imperium Romanum).



ومنذ عام ٢٩٣ حتى ٣٠٥ اختير ليكون أحد القياصرة الأربعة الذين يحكمون الإمبراطورية الرومانية، ولقد أدخل القيصر ديوليتيان هذا النظام في عام ٢٩٣. وفي عام ٣٠٥ أصبح جاليريوس هو القيصر، وحاز على لقب أغسطس أي العظيم أو الجليل. وهو لقب يدل على الاحترام والتوقير لصاحبه. وكان جاليريوس في بداية حياته راعيًا للغنم من منطقة الليرين في غرب شبه جزيرة البلقان التي أصبحت إحدى الولايات الرومانية بعد أن تم غزوها، وخضعت للنفوذ الروماني. ونشأ جاليريوس في منطقة أيوتروبيوس التي تبعد عن سيرديكا حوالي ١٦٠ ك.م. وقام بالخدمة العسكرية في عهد القيصر أورليان والقيصر بروبوس فيما بعد، وترقى إلى أعلى المناصب. وفي نهاية القرن الثالث تم تقسيم الإمبراطورية إلى أربع مناطق حفاظًا على الأمن القومي، وكان ذلك يعني أن اثنين من القياصرة كبار السن يشرفون على اثنين من صغار السن المشهود لهما بالشجاعة، ويتخذان منهما مساعدين لهما. وفي الواحد والعشرين من شهر مايو من عام ٢٩٣ اختاره القيصر ديوكليتان ليكون نائبًا عنه في المملكة الشرقية. وعلى إثرها ترك جاليريوس زوجته



الأولي، وتزوج من ڤاليريا ابنة القيصر ديوكليتان. وفي عام ٢٩٤ قاد الجيوش ضد مصر، كما قاد الجيوش ضد الساسانيدن. وهزمه الفرس في المرة الأولى ولكنه انتصر عليهم في المرة الثانية، وضم مساحات شاسعة إلى المملكة.

جروتر (Janus Gruter, Jan de Gruytere; Gruter)

ولد يانوس دي جروتر في الثالث من شهر ديسمبر من عام ١٥٦٠ في مدينة أنتڤيربن، وتوفي في العاشر أو ربما في العشرين من شهر سبتمبر من عام ١٦٢٧ في مدينة هايدل برج الألمانية. كان أديبًا ولديه مخزون كبير من العلم والمعرفة. وفي عام ١٥٧٧ فرت عائلته في أثناء حرب التحرير الهولاندية إلى إنجلترا. درس جروتر الحقوق في جامعة كمبريدج، وتركها بعد ذلك، وأكمل دراسة الحقوق في جامعة ليدن. وفي عام ١٥٨٤ انتهى من دراسة الدكتوراه، وقام بعد ذلك برحلة علمية زار خلالها العديد من الجامعات الأوروبية في ألمانيا وفرنسا وإيطاليا وسويسرا. وكانت جامعة روستوك هي نهاية المطاف بالنسبة إلى رحلته العلمية، حيث بدأ في عام ١٥٨٦ في إلقاء المحاضرات فيها. وكان



جروتر ما زال على اتصال بمدينة دانسيك في بولندا وكان يتردد عليها. وفي عام ١٥٩٠ عُين جروتر أستاذًا للتاريخ خلفًا للأستاذ أندرياس فرانكن برجر بجامعة ڤيتن برج بناءً على تصويت خاص من دائرة العلماء بالجامعة. وفي عام ١٥٩١ نشر جروتر أول أهم كتبه بعنوان: "Suspicionum libri IX"، وهو عبارة عن مجموعة من الملاحظات النقدية على العديد من الكتّاب الرومان أمثال بلاوتوس وسينيكا وأبوليسوس. واستُدعى جروتر إلى جامعة هايدل برج كأستاذ لمادة التاريخ، وهناك تعرف على مجموعة من شباب العلماء أمثال مارتن أوبتس وجيورج ميشائل لينجيلس هايم وكاسبار فون بارت ويوليوس ڤيلهيلم تسين جريف. وفي عام ١٦٠٣ أصبح جروتر مديرًا لمكتبة:"Bibliotheca Palatina" خلفًا لباول ميليسوس. وهناك استطاع هو وفريق عمل مكوّن من ماركوس ڤيلسر ويوزيف يوستس سكاليجر من جمع ونشر مجموعة ضخمة من المخطوطات الرومانية القديمة الشهيرة. وعندما تم احتلال مدينة هايدل برج في عام ١٦٢٢ اضطر جروتر إلى مغادرتها، وبعد احتلال المدينة بوقت قصير تحفظ مبعوث بابا الفاتيكان ليون ألاشي على كل محتويات المكتبة بما فيها أيضًا المكتبة الخاصة بجروتر، وتم نقلها إلى روما. وتوجد هذه المخطوطات كلها بحوزة مكتبة الفاتيكان حتى الآن. وتوجد بين محتويات مكتبة الفاتيكان قصيدة لأنتون بريتوريوس : "Epithalamium Clarissimo juris utriusque Doctori Domino Jano Grutero Sponso"، وهي بمناسبة حفل زفاف جروتر للمرة الثالثة على كتارينا شتوكل من مدينة شباير الذي أقيم في العاشر من شهر مايو من عام ١٦٠١ في مدينة هايدل برج. وتزوج جروتر أربع مرات، وفقد زوجاته الأربع وأطفاله منهن بسب مرض الطاعون وأمراض أخرى.

جرونوفيوس (Johann Friedrich **Gronovius**)



ولد يوهان فريدريش جرونوفيوس في الثامن من شهر سبتمبر من عام ١٦١١ في مدينة هامبورج، وتوفي في الثامن والعشرين من شهر ديسمبر من عام ١٦٧١ في مدينة ليدن. كان أستاذًا للغة الكلاسيكية القديمة وناقدًا أدبيًا. درس في جامعات ينا ولايبتسيج وألتدورف وليدن وجرونيجن، ثم بعد ذلك سافر إلى إنجلترا وفرنسا وإيطاليا. وفي عام ١٦٤٣ عين أستاذًا للبلاغة والتاريخ في جامعة ليدن. وفي عام ١٦٥٨ استُدعي إلى جامعة ديڤنتر ليصبح رئيسًا لقسم اللغة اليونانية. كما أنه أصبح مديرًا لمكتبة الجامعة هناك، وظل في ليدن حتى وفاته. وحقق جرونوفيوس العديد من الطبعات لكل من شتاتيوس وبلاوتوس وليڤيوس وتاكيتوس وأولوس وجيلليوس وأيضًا مسرحيات سينيكا المأساوية، وكتب تعليقاته على ما جاء فيها، وبالإضافة إلى ذلك ألف عملاً بعنوان: "Commentarius de sestertiis" في عام ١٦٤٣ وأصدر عملاً آخر بعنوان:"De jure belli et pacis" لكاتب آخر هو هوجو جروتيوس Hugo Grotius، وقام بكتابة العديد من الملاحظات الجيدة عليه.



جسنر (Johann Matthias Gesner)

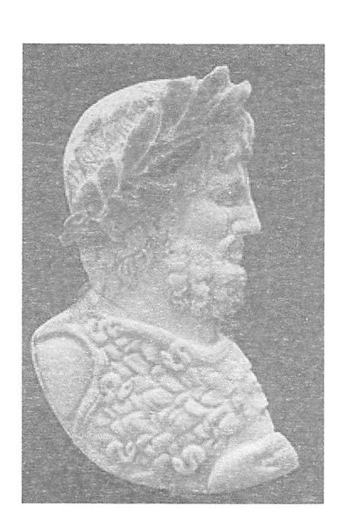
ولد يوهان ماتياس جسنر في التاسع من شهر أبريل من عام ١٦٩١ في مدينة روت القريبة من نيورن برج المطلة على نهر ريدنيتس، وتوفي في الثالث من شهر أغسطس من عام ١٧٦١ في مدينة جوتينجن. كان جسنر تربويًا وعالِم لغة كلاسيكية. وعندما تأسست جامعة جيورج-أوجوست في مدينة جوتينجن في عام ١٧٣٤ استُدعي جسنر إليها أستاذًا لعلم الشعر والبلاغة. كما أنه

تولي رئاسة المكتبة التابعة لهذه الجامعة. ورغم أنه لم يكن مبدعًا أو مجددًا عندما كان يصدر موسوعات الأدباء الكلاسيكيين، فإنه أصبح فيما بعد من أوائل من مهدوا الطريق إلى المذهب الإنساني الجديد، وكان أيضًا من أهم من أعتُمد على أفكارهم الإصلاحية المستنيرة في مجال التدريس سواء في المدارس أو في الجامعات.

أعماله الأدبية:

في عام ١٧٤٧ صدر له قاموس موسوعي في أربعة مجلدات بعنوان: "Novus Linguæ Et Eruditionis Romanæ Thesaurus" انظر صورته المصنوعة من النحاس غلافًا لهذا الكتاب!) الذي اعتُبر من أهم المصادر التي اعتمد عليها علماء القرن التاسع عشر عندما قاموا بعمل ما يسمى "بالقاموس الكبير" في مفردات اللغة اللاتينية بعنوان:"Thesaurus linguae Latinae" كما أن جسنر كان أيضًا مصدرًا أساسيًا بالنسبة إلى ليسينج الذي صرح بذلك.

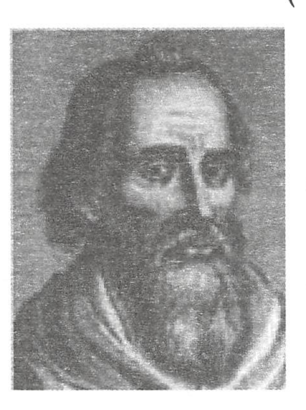
چوبيتر (Jupiter)



چوبيتر هو أعلى إله بين الآلهة عند الرومان، وسُمى بأبي السماء. وسرعان ما احتل المكان الأول الذي كان يحتله مارس، إله الحرب، الذي أصبح يحتل المكانة الثانية بعد چوبيتر. وچوبيتر هو ابن الإله ساتورن وأمه هي أوبس. واعتقد الرومان أنه يسيطر على البرق والرعد وأنهما يأتمران بأمره، لذلك كان يدوي الرعد بناءً على رغبته، وكان چوبيتر يعاقب من يحنث في القسم بإرسال الصواعق

عليه. وبعد احتلال اليونان وضع الرومان چوبيتر في نفس المكانة المقدسة للإله زيوس عند اليونانيين. وكانت الجيوش الرومانية تستبشر بخروجها من معبده وأيضًا تتوجه إليه القوافل المنتصرة العائدة من الحرب. وفي اللغات الأوربية سمى اليوم الرابع في الأسبوع باسمه، ففي الفرنسية مثلاً يقال jeudi، وفي اللغة الألمانية يقال يوم "الرعد"، نسبة إليه، حيث إنه يعرف بإله الرعد والبرق. كما أُطلق اسمه"Iupiter Maius" على الشهر الخامس من السنة الميلادية وهو شهر مايو.

چوڤينال (Decimus Iunius Iuvenalis /Juvenal)



هو ديسيموس يونيوس چوڤيناليس. كان شاعرًا ساخرًا من العصر الأول والثاني الميلاديين، ولا توجد معلومات دقيقة عن حياته بالتفصيل، ولكن يتوقع المتخصصون أن يكون چوڤينال قد ولد إما في عام ٥٨ أو في عام ٦٠ ميلادية. كذلك لا يُعرف على وجه التحديد متى وافته المنية، هل في عام ١٢٧ أو في عام ١٣٨. وليس من المؤكد ما أشيع أنه نفى في إحدى الثكنات المصرية بعدما نشر قصيدة تهكمية عن أحد الراقصين الذين ينعمون برعاية القيصر دوميتيان ابن القيصر ڤيسباسيان وهو الأخ الأصغر للإمبراطور تيتوس، وما تردد أيضًا أنه بعد موت القيصر دوميتيان عفا عنه خلفه القيصر نيرڤا، وسمح له بالعودة. واللافت للنظر أن صديقه مارتيال لا يلقبه بالشاعر، وهذا يدل على أن موهبة الشعر بدأت عنده في منتصف العمر، أو ربما يكون موت دوميتيان في عام ٩٦ ميلادية هو الذي حرك موهبة الكتابة عنده ليعبر عن آرائه الساخرة. وكانت فترة الإبداع الحقيقة في حياته في عهد الملك هارديان الذي وجه إليه قصيدته التهكمية السابعة.

أعماله:

كتب جوڤينال ستة عشر قصيدة تهكمية في موضوعات مختلفة، وتناول في إحداها الحياة اليومية للرومان في عهد دوميتيان رغم أنه لم يذكر أسماء الأشخاص، ولم يوجه إهانات لأشخاص بعينهم. وعلى عكس هوراتس كان جوڤينال في هذه القصائد التهكمية قاسيًا ولاذعًا وشديد الميل إلى الحزن والكآبة. ولكن من ناحية أخرى فإن لغته وأسلوبه جعلاه يكتب نقدًا دقيقًا لمختلف الطوائف والطبقات الموجودة في المجتمع. وهناك العديد من الأقوال المأثورة والأمثال التي تنسب إليه، مثل: "panem et circenses" أي الخبز أولاً ثم الألعاب. وهذا القول الشهير الذي ترجم خطأً: "mens sana in corpore sano" أي الجسم السليم في العقل السليم، ولكن الترجمة الصحيحة لهذا المثل هي:"إن الشيء الوحيد الذي يجب علينا أن نبتهل للآلهة من أجله هو "أن الجسم السليم ينبغي أن يسكنه عقل سليم." لقد جاء جوڤينال بعد هوراتس ولوسيليوس بفترة من الزمن، ولكن الواضح أن قصائده كانت أطول كثيرًا من قصائدهما. وبعد وفاته مباشرة نسيه الجميع وتجاهلوه تمامًا. ولكن توجد نسخة من أعماله مصحوبة بالشرح والتحليل من القرن الرابع التي أصبحت المصدر الأساسي للبحث في أعماله في الوقت الحاضر. ومن ثم أعيد اكتشافه من جديد في العصور الوسطى على أنه تربوي وأديب يجب أن يدرّس في المدارس.

چون دريدن (John Dryden)



ولد چون دريدن في التاسع عشر من شهر أغسطس من عام ١٦٣١ في مدينة أدڤينكل، وتوفي في الثاني عشر من شهر مايو من عام ١٧٠٠ في لندن. كان شاعرًا إنجليزيًا وناقدًا أدبيًا وكاتبًا مسرحيًا. كان أبوه قسيس القرية التي ولد فيها. وتعلم في مدرسة وستمنستر، ثم التحق بكلية ترينتي، وهي إحدى كليات جامعة كمبردج. وعلى الرغم

من أن مسرحياته المأساوية لم تكن كلها جيدة، فإنها حققت له شهرة واسعة. كما اشتهر دريدن أيضًا بكتابة القصائد التي حققت له شهرة كبيرة مثل قصيدة:" Annus Mirabilis" التي كتبها في عام ١٦٦٧. كما كتب قصيدة بمناسبة يوم الاحتفال بسيسيليا "Caecilienstag" التي أشار إليها ليسينج في هذا الكتاب. ثم تحول دريدن فيما بعد إلى كتابة المسرحيات الكوميدية مثل مسرحية: -Marriage A" "la-Mode، أي الزواج على الطريقة الحديثة التي كتبها في عام ١٦٧٢. أما مسرحية:"All for Love" التي كتبها في عام ١٦٧٨ فكانت أشهر مسرحياته على الإطلاق. إضافة إلى كتابة الشعر والمسرحيات المأساوية والكوميدية فإن دريدن اهتم أيضًا بكتابة المقالات النقدية عن الدراما. ومن أفضلها مقال بعنوان: Essay" "of Dramatick Poesie الذي كتبه في عام ١٦٦٨. وبعد عام ١٦٨٠ اهتم دريدن بكتابة الشعر، وكتب بعض مسرحياته شعرًا. وكان من أشهر قصائده قصيدة هجائية بعنوان:"MacFlecknoe". كما أنه كتب القصائد الدينية وكانت إحداها بعنوان: "Religio Laici " التي كتبها في عام ١٦٨٢ قبل فترة وجيزة من دخوله الديانة الكاثوليكية. كما أنه كتب قصيدة أخرى بعنوان: The Hind and" " the Panther في عام ١٦٨٧. وبعد قيام "الثورة المجيدة" فقد دريدن رعاية القصر له بسبب موقفه السياسي، وكان عليه أن يكسب قوت يومه من كتابة المسرحيات والقصائد الشعرية وترجمة الأعمال من اللغة اللاتينية واللغة اليونانية إلى اللغة الإنجليزية. فترجم أعمالاً لكل من هوراتس وجوفينال وأوفيد ولوكريتس وتيوكريت. وفي عام ١٦٩٧ ترجم الأعمال الكاملة لفرجيل. كذلك أصدر في عام ١٧٠٠ مجموعة من الترجمات لهوميروس وأوفيد وبوكاسيو في كتاب بعنوان: "Fables, Ancient and Modern" كما أن المقدمة التي كتبها لهذا الكتاب تعتبر من أهم مصادر النقد الأدبية في تاريخ المقال الإنجليزي. وكان لدريدن تأثير كبير على الكتّاب بالذات في القرن الثامن عشر، واعتبره البعض منهم أمثال الأديب الكسندر بوب وصاموئيل يوهانسون نموذجًا يحتذى. وجدير بالذكر أن الموسيقي الألماني جيورج فريدريش هاندل اقتبس قصيدة لدريدن بعنوان:"Alexander's Feast or The Power of Music" التي استخدمها في الابتهالات الدينية التي ألفها في جزأين بنفس العنوان.

أعماله الأدبية:

- Astraea Redux (1660)
- The Indian Emperor (1665)
- Annus Mirabilis (1667)
- An Essay of Dramatick Poesie (1668)
- Tyrannick Love (1669)
- Marriage A-la-Mode (1672)
- The Conquest of Granada (1670)
- Amboyna, or the Cruelties of the Dutch to the English Merchants (1673)
- All for Love (1678)
- Oedipus (1679)
- Absalom and Achitophel (1681)
- The Medal (1682)
- Religio Laici (1682)
- The Hind and the Panther (1687)
- Amphitryon (1690)
- Don Sebastian (1690)
- Amboyna
- The Works of Virgil (1697)
- Fables, Ancient and Modern (1700)

چون ميلتون (John Milton)



ولد چون ميلتون في التاسع من شهر ديسمبر من عام ١٦٠٨ في لندن لأسرة ميسورة الحال، ووافته المنية في الثامن من شهر نوفمبر من عام ١٦٧٤ في شالفونت في سانت جايل. كان شاعرًا وفيلسوفًا وكان له أثر كبير على أبناء عصره من الأدباء. شجعه أبوه على دراسة الأدب، الذي كان يعمل موثقًا للعقود في لندن بعد أن جرده أبوه الكاثوليكي المتعصب من الأملاك لأنه اعتنق المذهب البروتستانتي. درس ميلتون في سانت باول حتى بلغ الخامسة عشرة من العمر، وبعدها التحق بكلية: "Christ's College" بجامعة كمبريدچ. كان ميلتون تلميذًا وطالبًا مجدًا وممتازًا، وحصل في عام ١٦٣٢ على درجة الماجستير من جامعة كمبريدچ، وانكب بعد ذلك على دراسة أدباء وأعلام عصر الأنتيكة، وبدأ يكتب الشعر باللغتين الإنجليزية والإيطالية. ومن كثرة إجهاد عينيه في القراءة، أصيب بالعمى في عام ١٦٥٢. وفي عام ١٦٣٨عقب وفاة أمه التي اهتز لها وجدانه كثيرًا قام ميلتون بعدة رحلات إلى كل من باريس وفلورنسا وروما في إيطاليا ومكث هناك عدة سنوات. ومن خلال تأثره بالملاحم الإيطالية قرر أن يهدي وطنه ملحمة من هذا النوع. وعندما بدأ رحلته إلى اليونان وصله خبر الحروب الأهلية في إنجلترا، فعاد، وقرر ألا يشترك فيها، وعاش في عزلة في تلك الفترة في لندن يدرّس لمن يطلبون العلم من الشباب.

أعماله:

- قصيدة بعنوان:" L'allegro" أي السريع أو المرح في عام ١٦٣٢ ويتغنى فيها ميلتون بجمال الطبيعة وسحر الغابة الإنجليزية ورفقاء الصيد والأعياد القومية، وكذلك متعة البقاء أمام المدفأة في أيام الشتاء، ولكنه يعتبر أن كل هذه الأنواع من المتعة ما هي إلا فانية وإلى زوال.

- قصيدة بعنوان:" Il penseroso" أي المفكر في عام ١٦٣٢ التي تكشف عن سريرة ميلتون والتي يتغنى فيها بالنقيض وهو سعادة المفكر العليا الذي يقضي وقته في البحث عن الحقائق وينسى العالم ومن فيه وتقترب روحه من الأعمال الفكرية الكبيرة التي أنجزها أعلام العصور الماضية، وفي النهاية يحصل على المعرفة التي تقربه من الحكمة السامية التي لا يحظى بها سوى الأنبياء. ونُشرت هاتان القصيدتان فيما بعد في عمل بعنوان:"Juvenile poems" في عام ١٦٤٥.

- مسرحية يرتدي فيها الممثلون الأقنعة بعنوان:"Comus" في عام ١٦٣٤.

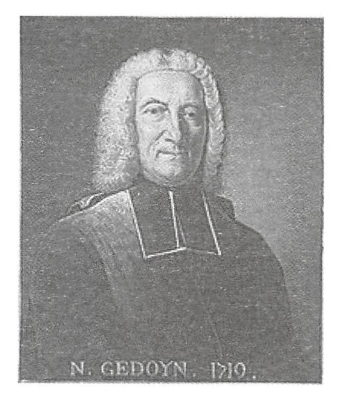
- قصائد بكائية على موت صديق له بعنوان:" Arcades" و"Lycidas " في عام ١٦٣٧.

- قصيدة الجنة المفقودة:" Paradise Lost" في عام ١٦٦٧ التي طُبع منها في القرن الثامن عشر مرتين قدر الأعمال كلها التي طُبعت لشكسبير.

- مسرحية مأساوية بعنوان:"Samson Agonistes" في عام١٦٧١ التي كانت مصدرًا للابتهالات التي وضع موسيقاها المؤلف الموسيقي الألماني هاندل بعنوان:"Samson ".

- كان آخر أعماله بعنوان:"De Doctrina Christiana"، واضطر للاستعانة بسكرتير، لأنه كان قد أصيب بالعمى الكلي في عام ١٦٥٢.

جيدوين (Nicolas Gédoyn)



ولد نيكولاس جيدوين في الخامس عشر من شهر يونيو من عام ١٦٧٧ في مدينة أورليانز، وتوفي في العاشر من شهر أغسطس من عام ١٧٤٤ في مدينة بوجنزي. وهو رجل دين فرنسي ومترجم ومن أوائل من أسسوا العلوم التربوية، وكان ناقدًا أدبيًا. كما أنه أصبح في عام ١٧١٩ العضو الخامس في الأكاديمية الفرنسية: "Académie française"، وفي عام ١٧٢٢ أصبح عضوًا في أكاديمية: "Académie des Inscriptions et Belles-Lettres". تعلم نيكولاس جيدوين في مدارس الچيزويت، وأصبح أستاذًا في علم البلاغة في مدينة بلواز ثم سُجل اسمه في قائمة القديسيين في:"Sainte-Chapelle und Abbey Beaugency".

أعماله:

من أهم الترجمات التي قام بها من عصر الأنتيكة كانت لكڤنتيليان وبوزانياس.





چيمس تومسون (James Thomson)

ولد الشاعر الاسكتلندي چيمس تومسون في الحادي عشر من شهر سبتمبر من عام ١٧٠٠ في مدينة إدنام في مقاطعة روكس بورج شاير، وتوفي في السابع والعشرين من شهر أغسطس من عام ١٧٤٨. وفي أثناء دراسة اللاهوت في جامعة أدنبره أصدر چيمس تومسون أول

قصيدة بعنوان: "Jed Valley" التي تصف المكان الذي نشأ فيه. وعندما ازداد نقده تجاه القساوسة الذين يدرّسون له، توقف عن الدراسة ورحل إلى مدينة لندن حيث التقى مع أدباء آخرين وكان من بينهم داڤيد ماليت من أبناء مقاطعته. استطاع چيمس تومسون أن يحقق نجاحًا سريعًا، وحاز على عطف فريدريك، ولي عهد ويلز، الذي كان يؤيد موقفه السياسي. وعمل چيمس تومسون معلمًا لابن السير تشارلز تالبوت الذي أصبح فيما بعد المحامي الثاني للعرش (Solicitor-General)، ثم سكرتيرًا في محكمة الديوان.

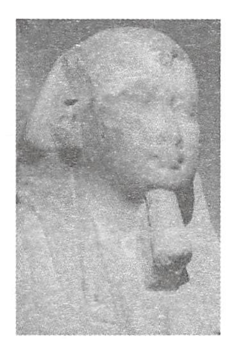
أعماله:

- The Seasons 1730
- Liberty 1734
- The Tragedy of Sophonisba 1734
- Alfred / Rule, Britannia!
- The Castle of Indolence

وكتب عملاً بعنوان:" Liberty"، وهو أكبر وأهم أعماله الذي أهداه لأمير ويلز. كما أنه كتب العديد من المسرحيات، واشترك مع ماليت في كتابة مسرحية بعنوان:"Alfred"، التي تضمنت أغنية بعنوان:" Rule, Britannia!" وارتدى فيها الممثلون الأقنعة، وعُرضت لأول مرة في كليڤيدن Cliveden، وهو المقر الريفي لأمير ويلز. وبعد وفاة تالبوت فقد تومسون رعاية الأمير له، وآخر أعماله كان بعنوان: "The Castle ofIndolence" ونُشر قبل وفاته بقليل. وفي عام ١٧٤٤ أي بعد عشر سنوات على نشر النص الإنجليزي لقصائد: "الفصول"، نشر بارتولد هاينريش بروكس النسخة الألمانية منها. وفي عام ١٨٠١ اقتبس المؤلف الموسيقي يوزيف هايدن كلمات هذه القصائد، وكتب قصيد سيمفوني بعنوان:" فصول السنة."

خابرياس (Χαβρίας/Chabrias)

كان خابرياس من أهم القادة الحربيين اليونانيين الذي توفي في عـــام ٣٥٧ ق.م. تتلمذ خابرياس على يد أفلاطون، وأصبح قائدًا استراتيجيًا في موطنه الأصلي أثينا. كما أنه خدم في جيش بعض الفراعنة المصريين. ويصفه بعض المــؤرخين بأنه كان من المرتزقة في القرن الرابع قبل الميلاد، لأنه كان يحارب ضد إسبارطة تارة، وتارة أخرى ضد مملكة الفرس. وحقق دائمًا انتصارات عظيمـــة، وكانـــت مكافأته أن شيد له تمثال في قلب أثينا. ولا يعرف الكثير عن مرحلـــة الطفولـــة أو الشباب لخابرياس، ولكن المعروف أنه اشترك في حرب كورينـــت تحـــت قيـــادة تراسي بوليس التي اشترك فيها كل من آرجوس وأثينا وطيبة ضد إســـبارطة فـــي الفترة من عام ٣٩٥ ق.م. حتى عام ٣٨٧ ق.م. وفـــي عـــام ٣٨٩ ق.م. أصـــبح خابرياس قائد الجيوش في بيلوبون، وفي عام ٣٨٨ ق.م. ذهب إلى قبرص ومعـــه أكثر من ٨٠٠ من جنود المشاة المدربين لنصرة الملك أويـــاجوراس الأول ضـــد مملكة الفرس، ومن هناك توغل حتى وصل إلى آيجينا وتمكن من هزيمـــة أهـــل إسبارطة. وفي عام ٣٨٦/٣٨٧ ق.م. قدم خابرياس نفسه لخدمة الفرعون المصري هكور، وبهذا الجيش من المرتزقة استطاع خابرياس أن يصد محاولات الفرس ضد مصر. وفي عام ٣٨٠ ق.م. اضطر خابرياس إلى الرجوع إلى أثينا بسبب ضغوط الفرس عليه. لذلك حقق النصر على أجيسيلاؤس الثاني في موقعة طيبة في عـــام ٣٧٨ ق.م.، لأنه ابتكر نوعًا جديدًا من اســـتخدام الأســـلحة، وكانـــت ســـببًا فـــي انتصاراته في هذه الموقعة. في عام ٣٧٦ ق.م. استطاع خابرياس الانتصار علـــى أسطول إسبارطة البحري في موقعة ناكسوس، ووافته المنية في العام نفســـه فـــي أثناء هجوم على جزيرة شيوس. كتب كورنيليوس نيبوس ســـيرة حياتـــه بـــشكل



مختصر، وهناك أيضًا بعض المصادر التي تناولت حياته مثل إكسينيفون وبلوتارخ. والصورة المرفقة هي للفرعون نيكتانيبو الأول مؤسس الأسرة الثلاثين في مصر القديمة الذي تزوج ابنة خابرياس في أثناء خدمته لجيش أحد حكام الفراعنة المصريين.

داريس فريجيوس (Δάρης / Dares Phrygius)

طبقًا لما يقوله هوميروس في الإلياذة فإن داريس فرجيوس كان كاهن معبد هيفاستوس في طروادة، وأنه ألف كتابًا بعنوان: "Daretis Phrygii de excidio Trojae historia". ويقال إنه عاش في فترة قبل هوميروس، ولا يعرف متى كان ذلك على وجه التحديد.

داسير (Anne Dacier)

ولدت الأديبة والمترجمة الفرنسية آنّا داسير في شهر مارس من عام ١٦٦٤، وتوفيت في السابع من شهر أغسطس من عام ١٧٢٠ في باريس. آنّا داسير هي ابنة لوفيڤر صاحب المذهب الهوماني (الإنساني) التي تزوجت في عام ١٦٧٠، ولكنها أصبحت أرملة بعد فترة وجيزة، فعادت إلى بيت أبيها الذي كانت تستمع إلى محاضراته. وهناك تعرفت على أندريه داسير. وعندما مات أبوها في عام ١٦٧٢ استضافها ناشر الأعمال الكلاسيكية وصاحب دار نشر بعنوان: "ad usum Delphini" في باريس.



وفي عام ١٦٨٣ تزوجت أندريه داسير، واستقرت معه في مدينة كاستيري - مسقط رأسه -، وبدأت في نشر أعمالها المترجمة عن كل من آناكريون وأرستوفانيس وتيتوس باسيوس بلاطوس وبوبليوس تيرنتوس آفر وأيضًا هوميروس. كما أنها ترجمت فلوريوس وصابفو وهيبوخراتيس وأورتيوبيوس. وكانت ترجمتها تتميز بالدقة الشديدة ومصحوبة بتعليقات مطولة.

ترجماتها:

- Les poésies d'Anacreo et Sapho (1681)
- Trois comédies de Plaute (1683)
- Les comédies de Terence (1688)
- Iliade d'Homère (1699)
- Odyssee d'Homère (1716)

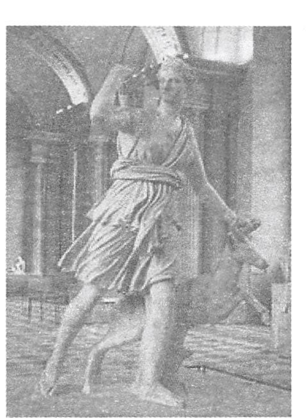
دوناتوس (Tiberius Claudius Donatus)

هو تيبيريوس كلاوديوس دوناتوس الذي عاش في نهاية القرن الرابع ق. م. وكتب كلاوديوس دوناتوس مخطوطة بعنوان: "InterpretationesVerglianae"، وتناول فيها الإنياذة بالشرح والتحليل.

ديانا (Diana)

ديانا في الأسطورة الدينية الرومانية هى أخت أبوللون وإلهة القمر والخصوبة، وهى التي تحمي النساء والعذارى، وتساعد النساء الحوامل في ساعات الوضع، ولكن لها أيضًا ملامح مشتركة مع إلهة الموت. لعبت ديانا أيضًا دور

الوسيط بين چوبيتر ولاتونا. ولم تتزوج أبدًا وفضلت أن تظل عذراء. ولكن في العصر الوسيط تغيرت صورة ديانا وبالأخص في عهد مطاردة الساحرات لأنه قيل عنهن إنهن جنيات مسكونة، فأصبحت ديانا هي إلهة الساحرات والجنيات، وبذلك أصبحت بمثابة الوجه النسائي للشيطان، أي الساحرة الشريرة. في ذلك العهد انتشرت أيضًا الأساطير الألمانية والأوروبية التي تتناول قصة ديانا الساحرة التي ترتكب الفحشاء مع الشيطان في ليلة "ڤالبورجس ناخت" في الثلاثين من شهر أبريل في كل عام فوق جبل "بوكس برج" في مقاطعة زاكسن. ويحتفل بهذا العيد في جميع أنحاء أوروبا حتى اليوم.



دي بيليس (Roger De Piles)

ولد روچر دي بيليس في السابع من شهر أكتوبر من عام ١٦٣٠ في كلميسي نيڤر، وتوفي في الخامس من شهر أبريل من عام ١٧٠٩ في باريس. أصدر دي بيليس العديد من الكتب عن الفنون والرسم. بالإضافة إلى ذلك كان رسامًا وهاويًا يجمع التحف الفنية. كما أنه أيضًا كان يعمل في السلك الدبلوماسي. نشأ روچر دي بيليس في أسرة من سلالة أمراء المقاطعات الصغيرة. درس الفلسفة في كلية Collège du Plessis ودرس علم اللاهوت في جامعة السوربون. وفي عام ١٦٦٢ أصبح معلمًا خاصًا لأحد أبناء الأمراء. وفي عام ١٦٧٣ قام بمرافقة أميلوت في رحلة كبيرة إلى إيطاليا. وعندما استدعي أميلوت ليكون سفير فرنسا في مدينة



ROGER de PILES (1635-1709) né à Clamecy

البندقية الإيطالية، لحق به روچر دي بيليس ليصبح سكرتيرًا للمراسلات، ولكن المهام السرية التي كان يقوم بها للملك تحت غطاء الرحلات الفنية انتهت في عام ١٦٩٢ نهاية مروعة، واتهم بالتجسس في هولندا، وقُبض عليه، وسجن لمدة خمسة أعوام. وفي عام ١٦٩٩ بناءً على رغبة من هاردوين مانسارت أصبح روچر دي بيليس عضوًا شرفيًا في الأكاديمية الملكية. تُرجمت كتبه عن الفنون إلى اللغة الألمانية والإنجليزية، ووجدت ترحيبًا كبيرًا حتى بداية القرن التاسع عشر. ومن أشهر مؤلفاته كتاب بعنوان: "Abrégé de la vies des peintres" في عام ١٦٩٩ وهو الكتاب الذي كتبه في سجنه ويعد من أهم الكتب التي مهدت لكتابة تاريخ الفن. كما أن له كتابًا آخر بعنوان: " Cours de peinture par" principes الذي كتبه في عام ١٧٠٨ وأصبح من أهم المصادر التي أقبل علي قراءتها الفنانون ومحبو الفن.

ديدو (Elissa /Elyssa Dido)



ديدو أميرة فينيقية هربت من طمع أخيها بجماليون الذي قتل زوجها طمعًا في ارتقاء العرش بدلاً منه، وهربت بصحبة أختها آنا إلى شواطئ تونس. وأسست مدينة قرطاچ. وفي البداية عندما وصلت إلى هناك رفض شعب البربر الذي كان يعيش على تلك البقعة من الأرض دخولها، ولكنها بدهائها تمكنت من الحصول على أرض هناك، حيث طلبت من الحاكم چارباس أن يمنحها قطعة من الأرض لتستقر عليها، فأبى أن يعطيها مساحة من الأرض أكبر من فروة بقرة،

ووافقت على الفور، وقامت بقص فروة البقرة إلى شرائط رفيعة للغاية، ورصتها بجوار بعضها البعض، وأنشأت منها سورًا يحيط بالساحل. هذه الأرض تحولت إلى قلعة فيما بعد، وأصبحت أهم مركز تجاري. إن اسم ديدو مرتبط دائمًا باسم آنياس في الإنياذة عند فرجيل الذي يحكي قصة حبهما، فيقول إنه عندما هرب آنياس من طروادة دفعته الرياح إلى شواطئ قرطاج، وكان ذلك طبقًا لخطة وضعتها أمه ڤينوس من أجل أن تبعده عن الأخطار. وعندما وصل إلى هناك استضافته ديدو، ووقعت في حبه، وبرغم القسم الذي أقسمته أمام زوجها بألا تعرف أحدًا سواه، فإنها ذهبت مع آنياس إلى مغارة بعيدة، وجامعها في أثناء عاصفة قوية. وعلى الفور أرسل چوبيتر ميركور إلى آنياس من أجل أن يذكره بمسئولياته، فترك على الفور قرطاج. أما ديدو فلم تجد بدًا سوى أن تقدم على الانتحار، فقتلت نفسها بسيف آنياس، وتوعدت بالانتقام لنفسها بأن تعمل على أن تنشب معارك بين روما وقرطاج على الدوام. ولكن هناك أيضًا قصة أخرى تقول إن جارباس الذي شاهد ازدهار التجارة في المدينة التي أسستها ديدو، أراد أن يتزوجها. وحاول شعبها أن يدفعها إلى ذلك الزواج، ولكنها رفضت، ولم تجد مفرًا سوى الإقدام على الانتحار. تعرف ديدو باسم آخر في تونس هو عليسة الذي يصك على العملات الورقية التونسية.

ديدوروس الصقلي (Διόδωρος Σικελιώτης /Diodorus Siculus)

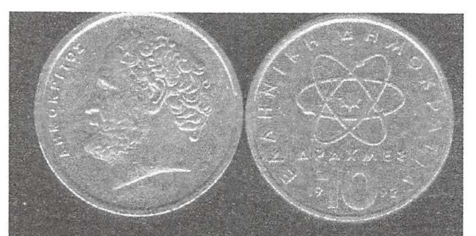
كان ديدوروس الصقلي مؤرخًا يونانيًا من عصر الأنتيكة وعاش في القرن الأول ق.م. ولا يعرف الكثير عن حياته سوى أنه نشأ في مدينة جيرا في صقلية، وعاش معظم حياته في روما ومصر. وألف كتبًا عديدة باللغة اليونانية عن تاريخ قصة العالم: "Διόδωρου Σικελιώτου Βιβλιοθήκη Ἱστορική" في أربعين مجلدًا، واعتمد في تأليفها بشكل أساسي على مصادر المؤرخين السابقين له.

ديموقريط (Δημόκριτος /Demokrit)



إنـــه الفيلـــسوف اليونـــاني ديمـــوقريط، أو ديموقريطيس الذي وُلد في عـــام ٤٦٠ ق.م. فـــي مدينة أبديرا التي كانت مستعمرة تابعة للأيونين في تراقيا، وتوفي في عام ٣٧١ ق.م. تتلمذ ديموقريط على يد لويكيب، وعاش، ودرّس أيضًا في مـــسقط رأسه. يعتبر ديموقريط من الجيـــل الـــذي ســـبق سقراط، وكان له تأثير كبير عليه، كما أنه يعتبر آخر فلاسفة الطبيعة العظماء. نشأ ديموقريط في أسرة غنية، واستغل هذه الثروة في رحلاته الكبيـــرة. ويقـــول فـــي افتخار إنه سعيد بأنه جاب البلاد طولاً وعرضًا، ويمتدح الآثـــار الإيجابيـــة لهـــذه الرحلات التي أصقلته، وجعلته - كما يؤكد ذلك بنفسه- من أعلـــم العلمـــاء فـــي عصره. وامتد علمه في كل فروع العلم السائدة في ذلك الزمن، حتى فـــي فنـــون الحروب. لذلك كان له نفوذ كبير على أرسطو بالذات. ويُعتقـــد أن أرســـطو هـــو الوحيد الذي تفوق عليه من كل الفلاسفةالذين جاءوا من بعده. وكـــان معاصـــروه يلقبونه بالفيلسوف الضاحك، ولم يكن السبب في هذه التسمية هو أن أهل المدينـــة التي نشأ فيها كانوا يوصفون بالغباء الذي كان مثار سخرية وتهكم الجميع علـــيهم، أو أن هذا الغباء كان بالنسبة إليه مصدرًا غنيًا للسخرية والتهكم، ولكن الأهم مـــن ذلك هو أن القواعد النظرية عن جوهر الأشياء والكائنـــات التـــي كـــان يـــضعها ويناقشها، كانت تولد حالة نفسية مرحة في نفوس مستمعيه. وهذه الحالة النفسية لا تخضع لمؤثرات سلبية بسبب الاضطرابات الناتجة عـــن الإحـــساس بـــالخوف أو إحساس الخوف من انتظار الأمل. وكان هذا المبدأ الذي أقره ديمـــوقريط يجعـــل

المرء قادرًا على الوصول إلى الحالة النفسية المستقرة الآمنة، والتي أُطلق عليها عبارة:"Euthymia" أي الاطمئنان وانشراح الصدر. ولقد أيّد ديموقريط الافتراض الذي تبناه أستاذه لويكيب، حيث إنه يعتقد أن الطبيعة بأكملها تتكون من جزيئات صغيرة لا يمكن فصلها، وأن كل جزء منها ثابت، ولا يتشابه مع الجزيئات الأخرى، وهناك الأنواع المختلفة من الذرات فمنها المستدير والأملس وغير المنتظم والمنحني؛ فإذا اقتربت هذه الذرات من بعضها البعض، فيمكن أن ينشأ عنها عناصر أخرى كثيرة مثل الماء والنار والنبات أو الإنسان. كما أن ديموقريط يعتقد أن وجود الحواس

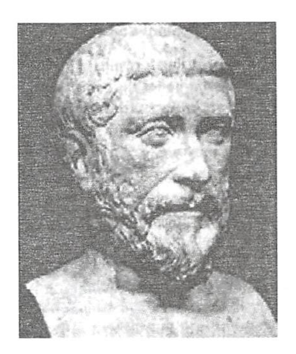


والروح يرجع إلى مبدأ الجزيئات أيضًا، حيث إن الروح - حسب اعتقاده - تتكون من جزيئات روحية، وإذا مات الإنسان، فإن جزيئات روحه تتناثر، وتتكون في مخلوق آخر. ويعتقد ديموقريط أن كل شيء في الكون يتحرك بطريق المصادفة وحسب الضرورة أيضًا. هذه النظرية اهتم بها علماء الطبيعة الذين يعتقدون فقط في المادة، وهي مستمرة ولم تتغير حتى اليوم.

ديوجينيس (Διογένης / Diogenes)

ولد ديوجينيس حوالي في عام ٢٥ ق.م. في أثينا، وكان نحاتًا يونانيًا يعمل في البانتيون (معبد كل الآلهة) في روما. ويذكر ليسينج في الفصل السادس والعشرين من هذا الكتاب أن ديوجينيس عاش في عهد القيصر أغسطس.

ديوجينيس ليرتيوس (Διογένης Λαέρτιος/Diogenes Laertius)



كان ديوجنيس ليرتيوس مؤرخًا فلسفيًا في أواخـــر عصر الأنتيكة. وكتب في عـــام ٢٢٠ ميلاديـــة تـــاريخ الفلسفة اليونانية وتعاليم الفلاســـفة فـــي عـــشرة كتـــب: "φιλοσόφων βίων καὶ δογμάτων συναγωγή". ولكن من طريقة كتابته يتضح أنه لم يدرس الفلسفة، ولم يكن متخصصًا فيها، ولم يقتبس من المصادر الأخرى التي سبقته. كما أنه لم يكتب موسوعته بشكل منهجي علمي، ولكنه كان يجمع كل ما تصل إليه يده عـــن حيـــاة الفلاسفة وأخبارهم، ونوادر عنهم.

ديوميدس (Διομήδης / Diomedes)



طبقًا للأسطورة اليونانية فإن ديوميدس هو ابـــن تيديوس، وأمه كان اسمها دايبيل. وتزوج ديوميدس مـــن آجيالا ابنة أدراستوس، وأصبح فيما بعد ملكًا على مملكة آرجوس. وعندما قُتل أبوه تيديوس في معركة "الـــسبعة ضد طيبة" قرر الابن أن يشترك في المعركة الثانية التي عُرفت بمعركة الجيل الثاني التي أدت إلى احتلال طيبة. ولأن أدرستودس وابنه قتلا في هذه المعركة، وكان الابن الآخر ما زال قاصرًا لذلك تولي ديوميدس الوصاية على عرش مملكة آرجوس، وبعد ذلك تقدم ديوميدس لخطبة هيلينا، ولكن مينيلاؤس كان قد سبقه وتزوجها، لذلك وعده ديوميدس بحمايتهما. وفي أثناء غيـــاب ديوميـــدس تمكن أجاممنون من احتلال مملكة آرجوس، ولكنه عندما كان عليه مغادرة الـــبلاد من أجل أن يقود الجيوش في حرب طروادة، ترك مملكة آرجوس لديوميدس مـــن

أجل أن يحفزه على الاشتراك في الحرب ضد طروادة. وبناءً عليه أبحر ديوميدس ومعه ثمانون سفينة من آرجوس باتجاه طروادة. وفي هذه الحروب اعتُبر ديوميدس أكبر القادة المحاربين اليونانيين، لأنه استطاع أن يجرح آنيـاس بمسـاعدة الربـة أفروديت والإله آريس والربة أثينا. ولكن بعد ذلك تمكن بانـداريوس مـن جـرح ديوميدس، فما كان منه إلا أن أجهز عليه وقتله. وعندما هجم الطرواديـون علـى مخيمات اليونانيين تصدى لهم كل من ديوميدس وأوديسيوس في شجاعة، ولكنـه جرح واضطر إلى العودة إلى السفن. وعندما سرت نبوءة بين الناس أنـه يمكـن احتلال طروادة إذا تمكن اليونانيون من الحصول على رمح هيركوليس، ذهب كل من ديوميدس وأوديسيوس إلى جزيرة ليمنوس من أجل أن يقنعوا فيلوكتيت ليعـود معهم ويقاتل في ساحة الوغى، لأنه كان ورث أسلحة هيركوليس من بعده. ويذكر أيضًا أن ديوميدس كان أحد الأبطال الموجودين بداخل الحصان الخشبي. وفي أثناء رحلة العودة من طروادة توقف عند ساحل ليكوس بسبب العواصف القوية. لكنـه في النهاية تمكن من العودة إلى الوطن. وبعد عودته اكتشف أن زوجته لم تعد وفية له، وحاولت أن تقتله بالسم، لذلك قرر أن يترك المدينة، وذهب إلى مسقط رأسـه، وتزوج من ابنة الملك داونوس، وأسس العديد من المدن هناك. ولا يعـرف علـى وجه التحديد كيف مات ديوميدس. فالبعض يقول إنه مات بعد عمر طويل، ودفـن في إحدى الجزر التابعة لأسرته. أما البعض الآخر فيقول إن الملك داونـوس، أو ربما ابنه قاما بقتله. وهناك من يقول إنه اختفى في إحدى الجزر التابعة لـه، وأن كل من كانوا برفقته قد تحولوا إلى طيور. ويقال إن ديوميدس قام بإنشاء العديد من المعابد مثل معبد لأثينا التي كان يسميها "صاحبة البصيرة الحادة" لأنهـا رفعـت حجابًا من وفوق عينيه في أثناء حرب طروادة. كما أنه أنشأ معبدًا لأبوللـون فـي مدينة تروتسن، وآخر لأثينا في مدينة ميتون.

ديونيسيس (Διονύσιος / Dionysius)

ولد ديونيسيس في أغلب الظن في القرن الخامس قبل الميلاد في مدينة كولوفون التي توجد بعض آثارها الآن في مدينة أزمير في تركيا، وكان رسامًا يونانيًا، واهتم برسم البشر، وكان معاصرًا للرسام بوليجنوتوس.

ديونيسيس هاليكارناسيوس (Dionysius Halicarnasseus/ Διονύσιος/Dionýsios)

ولد ديونيسيس هاليكارناسيوس في عام ٥٤ ق.م. في مدينة هاليكارناسيوس، وتوفي في العام الثامن الميلادي هناك أيضًا. كان خطيبًا رومانيًا، وكان يتكلم اللغة اليونانية. كما أنه كان أديبًا ومؤرخًا من القرن الأول ق.م. وكان معاصرًا لكل من يوليوس قيصر وأغسطس. وقدم إلى مدينة روما في عام ٢٩ ق.م. وكتب العديد من المؤلفات من أهمها: "Ῥωμαϊκὴ Ἀρχαιολογία" أي تاريخ روما القديمة التي كتبها في عشرين مجلدًا.

روفائيللو (Raffael, Raffael da Urbino, Raffaello Santi, Raffaello, Raffaello Sanzio)



كما هو مبين عاليه فإن روفائيللو عُرف بأكثر من لقب، وهذه الألقاب كلها تدل على شخص واحد هو الفنان والرسام والمهندس المعماري روفائيللو الذي عاش في أزهى عصور النهضة. ولد روفائيللو في الثامن والعشرين من شهر مارس أو السادس من شهر أبريل من عام ١٤٨٣ في مدينة أوربينو، وتوفي في السادس من شهر أبريل من عام ١٥٢٠ في روما. حاز رفائيل على شهرة واسعة بسبب صور المادونا لتناسق الخطوط وانسجام الألوان، واعتُبر حتى القرن التاسع

عشر أفضل رسام في كل زمان ومكان. بالإضافة إلى أنه كان رسامًا في فلورنسا، وفي البلاط البابوي في روما، فإنه كان يشرف كمهندس معماري على بناء كاتدرائية القديس بيتر. كما أنه كان يشرف أيضًا على الآثار الرومانية من عصر الأنتيكة. وكان والده چيوڤاني سانتي صائغ ذهب ثم أصبح فيما بعد رسامًا. وأمه هي ماجيا سيارلا التي توفيت في عام ١٤٩١، وكان روفائيل ما زال في الثامنة من العمر. ثم توفي أبوه بعدها بثلاث سنوات، بعد أن لقن ابنه قواعد وفنون الرسم. وفي عام ١٥٠٠ توجه رفائيللو إلى بروجيا ليتعلم فنون الرسم على يد بيترو ڤانوشي، وهناك في ورشته اقترب أسلوبه من أسلوب معلمه لدرجة أنه كان من الصعب التمييز بين صور المعلم وصور التلميذ.

أشهر لوحاته:

- 1499: Auferstehung Christi

- 1503: Kreuzigung, Madonna del Granduca

- 1504: Die Vermählung der Maria', Mailand, 1506:Madonna del Cardellino (Madonna mit Distelfink), Florenz,

- 1506: Dame mit dem Einhorn, Rom, Galleria Borghese

- 1508: Madonna Tempi, München, Alte Pinakothek

- 1511: Bildnis Papst Julius II., London, National Gallery; Kopie: Florenz, Galleria Pitti

- 1511–1514: Die Vertreibung des Heliodoros aus dem Tempel, Rom, Vatikan

- 1512Die Schule von Athen:, Fresko, Stanza della Segnatura, Rom, Vatikan
- 1512/13„Sixtinische Madonna“, Dresden, Galerie Alte Meister
- ca. 1512: Triumph der Galatea, Fresko in der Villa des Agostino Chigi (später Villa Farnesina), Rom, zusammen mit Giulio Romano
- 1513: Madonna della Sedia (Madonna auf dem Stuhle), Palazzo Pitti, Florenz
- um 1514/1515: Bildnis des Baldassare Castiglione', Paris, Louvre
- La bella Fornarina, Rom, Galleria Nazionale
- Teppichkartons für die Sixtinische Kapelle, London, Victoria and Albert Museum
- um 1517-1519: Bildnis Papst Leo X. mit den Kardinälen Giulio de' Medici und Ludovico de' Rossi, Florenz, Uffizien
- 1517: Der Borgobrand, Fresko, Rom, Stanza dell'Incendio del Borgo. Vatikan; zusammen mit Giulio Romano
- 1518: Amor und Psyche, Fresken in der Villa Farnesina., Rom, zusammen mit Giovanni Francesco Penni Giulio Romano, und Giovanni da Udine

• 1520: Transfiguration, (Verklärung Christi), Rom, Pinacoteca Vaticana

Die Stumme, (Gemälde in Urbino)



روفائيللو فابريتي (Raphaelo Fabretti)

ولد روفائيللو فابريتي في عام ١٦١٨ في مدينة أوربينو في أومبريا في إيطاليا، وتوفي في السابع من شهر يناير من عام ١٧٠٠. كان صاحب مكتبة لبيع التحف القديمة. درس الحقوق، وحصل على درجة الدكتوراه وهو في الثامنة عشرة من العمر. ولفت فابريتي نظر الكاردينال Lorenzo Imperiali الذي عِينه موظفًا خلفًا له في السفارة البابوية في قسم التحف النادرة والأثريات وأيضًا في قسم الحسابات. وظل هناك لمدة ثلاثة عشرة عامًا في إسبانيا. وفي أثناء رحلة العودة إلى إيطاليا جمع ملاحظات مهمة عن الآثار والنصب التذكارية في كل من إسبانيا وفرنسا وإيطاليا. وبعد عودته عُين في نفس الوظيفة التي كان يشغلها في إسبانيا، ولكن في الفرع الموجود في مدينة أوربينو. وبعد ثلاثة أعوام قبل دعوة نائب البابا Pope Innocent XII، ويدعى الكاردينال Gaspare Carpegna، واختار بنفسه القسم الذي يرغب في العمل فيه وهوالقسم الخاص بالأبحاث وبالآثار القديمة لمدينة كامبانا. كما عينه البابا أمينًا على الأرشيف في قلعة سانت أنجلو Castel.Sant'Angelo، وظل هناك حتى وافته المنية. وبعد وفاته اشترى الكاردينال شتوباني مجموعة الوثائق والتحف النادرة الخاصة بفابريتي، ووضعها في قصر الدوق في مدينة أوربينو. ومن الطريف أن فابريتي كان يركب دائمًا في أسفاره الفرس، لذلك أطلق عليه الأصدقاء لقب:" ماركو بولو".

أعماله:

- three dissertations on the Topography of ancient Latiumis inserted in Graevius's Thesaurus, iv (1677).
- De Aquis et Aquaeductibus veteris Romae (1680)
- De Columna Trajani Syntagma (1683)
- Inscriptionum Antiquarum Explicatio (1699)
- Tabula Iliaca

ريها وتُعرف أيضًا بالقديسة إيليا أو سيلڤيا أو سيلفين (Sylphen) (Sylvia) (Priesterin Ilia) (Ῥεία /Rheia / Rhea)

طبقًا لما تقوله الأسطورة اليونانية فإن ريها هي ابنة جايا وأورانوس، كما أنها زوجة أخيها كرونوسن، وهي أم لكل من هستيا وديميتر وهيرا وهاديس وبوزايدون وزيوس. وهذا الأخير هو الذي أطاح بوالده. ويقال في الأسطورة اليونانية إن جايا أم ريها هي أم الأرض وهي الأم الأولى والأساسية لكل الآلهة، لذلك فإن ابنتها ريها تمثل عصر الأمومة على عكس العصور التالية التي وُصفت بعصور "الأبوية". وفي الصورة تظهر ريها وهي تمتطى أسدًا.



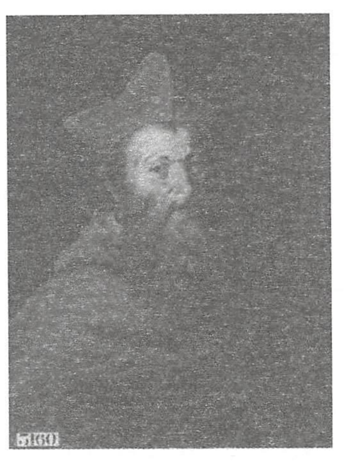
رومولوس أو الإله كيرينوس (Quirinos/Romulus)، وأخوه ريموس (Remus) مؤسسا مدينة روما



طبقًا لما تقولــه الأســطورة الرومانية فإن التــوءم رومولــوس، وريموس أسسا مدينة روما في عام ٧٥٣ ق.م.، وأن إله الحرب مارس هو الذي أنجبهمــا، وأمهمــا هــي القديسة ريها، وتعرف أيضًا بسيلقيا.

وفي رواية لبلوتارخ يقول إن الإله مارس نزل متخفيًا في شكل سحابة واغتــصب القديسة ريها، وأنجب منها التوءم رومولوس وريموس. وبعد أن وضعت القديــسة ولديها أُودعت السجن، وكُلف الراعي بأن يضعهما في سلة، وأن يذهب بهما إلــى النهر. وكان ذلك الوقت هو وقت الفيضان، وعندما انحسرت المياه، استقرت السلة في طمي النهر. وعندما سمعت الذئبة صراخ الطفلين أخذتهما إلى مغارة، وكانــت ترضعهما، وكان عصفور "نقار الخشب" يحضر لهما الطعام. وفي يوم من الأيــام اكتشفهما الراعي الذي كلف بوضعهما في النهر فأخذهما من دون أن يتعرف على هويتهما. وفي النهاية وبعد عدة مغامرات يحكم رومولوس روما لمــدة ٣٨ ســنة، وذات مرة وهو يتفقد الجيش في ساحة مارس الحربية، يحدث كــسوف للــشمس، وتهب عاصفة قوية، ويسدل الظلام أستاره، ويختفي رومولوس عن عيون الجميع، لأن مارس رفعه إلى السماء ليكون من سكان العالم العلوي، وبذلك يتحول اســمه ويصبح الإله كيرينوس.

زادوليت/ ياكوبوس زادوليتوس (Jacopo Sadoletos/Sadolet)



ولد ياكوبوس زادوليتوس في عام ١٤٧٧ في مدينة موندينا، وتوفي في عام ١٥٤٧. درس زادوليتوس الفلسفة وعلم فن الكلام وأدب الأنتيكة بدلاً من أن يدرس القانون كما كان مخططًا له. وبعد انتهائه من الدراسة عين سكرتيرًا للكاردينال أوليڤيريو كارافا حيث تعلم اللغة اليونانية، وانضم إلى مجموعة من الشباب الذين يعتنقون المذهب الهوماني (الإنساني)، وكان الكثيرون منهم يلقون الشعر، وفيما بعد أصبح زادوليتوس سكرتيرًا للبابا ليو العاشر، ثم أصبح في عام ١٥١٦ أسقفًا في مدينة كاربنتراس، وعاش في أديرة البابوية حتى عام ١٥٢٧. وفي عام ١٥٣٦ استدعاه البابا يوحنا الثالث، ورفعه إلى درجة كاردينال. وكان زادوليتوس على درجة كبيرة من الثقافة والتنوير، لذلك كان يقدر ويحترم العلماء من أصحاب المذهب البروتستنتي

أعماله الأدبية:

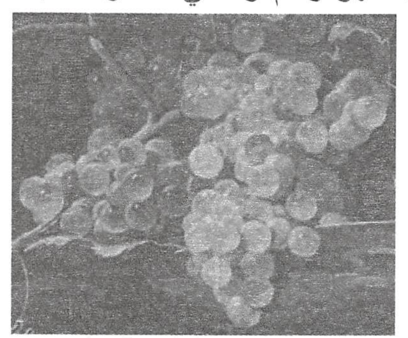
وهو في عامه التاسع والعشرين أي في عام ١٥٠٦ كتب أهم أعماله الأدبية، وهي قصيدة عن لآؤوكون كتبها في ثلاثة أسابيع، عندما أراد أن يذكر الناس بقصة لآؤوكون. وكان ذلك بمناسبة أن شخصًا رومانيًا يدعى فليس دى فريديس استخرج من أرضه تمثالاً واكتُشف أنه للآؤوكون الذي كان موجودًا في حفرة يبلغ قطرها حوالي أربعة أمتار. هذه الأحداث دفعت زادوليتوس للتغني بهذه القصيدة. وفي اليوم الثالث والعشرين من شهر مارس اشترى البابا هذا التمثال من دى فريديس، وفي الأول من شهر يوليو وضعه البابا في بلڤيدير الفاتيكان.

زالبيون (Salpion)

زالبيون هو نحات يوناني من العصر الأول ق.م.، وعُثر على فـازة من صنعه منقوش عليها مولد باكوس في أثناء عملية الحفر في مدينة جيتـا، وتوجد حاليًا في متحف نابولي في إيطاليا.

زويكسيس (Ζεῦξις /Zeuxis)

كان زويكسيس (من مدينة هيراكليا) من أشهر وأهم رسامي عصر الأنتيكة في اليونان وعاش في نهاية القرن الخـامس ق.م.، وتوفي في النصف الأول من القـرن الرابع ق.م. كان زويكـسيس أحـد ممثلـي النظرية القديمة التي تعتمد على أربعة ألوان فقط في الرسـم. وكانـت لوحاتـه تتميـز بالأسلوب التقني الدقيق وبالتـأثير المنـسجم والمتناغم بين المساحات المضيئة والأخـرى المظلمة. وعلى الرغم من أنه لم يتبق من لوحاته أي شيء، فإنه يمكـن اسـتنتاج ملامح ومميزات لوحاته من خلال ما سجله عنها معاصروه من الأدباء والشعراء. وجدير بالذكر أن زويكسيس تتلمذ على يد أبوليدوروس من أثينا الذي ابتدع طريقة استخدام التظليل لتحديد اللوحة، وهذه الطريقة أكملها من بعده تلميذه زويكـسيس. ورسم زويكسيس لوحة لقصر الملك أرشيلاوس في مدينة مقدونيا، ورسم لمدينـة كريتون صورة لهيلينا كنموذج للجمال الأنثوي. ثم بعد ذلك فضل أن يرسم لوحات يجمع فيها بين صفات البشر والحيوانات في مخلوق واحد. بالإضافة إلى ذلك رسم لوحة بعنوان :" عائلة المخلوقات نصف الآدمية ونصف الحيوانية". كما أنه رسـم أيضًا لوحات لشبح الغابة ساتير مع إله النهر مارسياس. كما أنه رسم لوحة أيـضًا لإله المراعي "بان" ولإله الرياح "بورياس" ولإله البحر "تريتون". وطبقًا لما يقولـه



بلينيوس، فإن زويكسيس رسم صورة للعنب خدعت العصافير التي اعتقدت أنها عناقيد عنب حقيقية، وحاولت انتزاع حبات العنب المرسومة لتأكلها. ويقال أيضًا إن منافسه بارهازيوس ردًا على ذلك رسم ستارًا جعل زيوكسيس يظن أنه ستار حقيقي، وحاول أن يزيحه حتى يستطيع أن يرى ما وراءه بوضوح.

زينوبيوس (Zenobius)

كان عالِما في فن البلاغة وكان أيضًا فيلسوفًا. وعُرف في أثناء الفترة التي حكم فيها هادريان أي من عام ١١٧ حتى عام ١٣٨ ميلادية.

زيوس (Ζεύς /Zeus)



زيوس في الأسطورة اليونانية هو ابن كرونون وأمه هي ريها (انظر ريها أو القديسة سيلڤيا!). وتحكي الأسطورة أن الملك كرونون كان يبتلع أولاده بعد ولادتهم مباشرة خوفًا من أن يخلعه أحد من ملكه. لهذا السبب ذهبت ريها بعيدًا، عندما حانت ساعة الوضع ودخلت مغارة فوق جزيرة كريت ووضعت طفلها وتركته لرعاية الإلهة إيدا. وكانت ماعز ترضعه. وعندما رجعت إلى زوجها أعطته قطعة من القماش ملفوفًا فيها حجر بدلاً من رضيعها زيوس ليأكلها. وعندما كبر زيوس

تسلل خلف والده وأجبره على أن يتقيأ جميع أخواته وأيضًا الحجر وتمكن بعد ذلك من قتل أبيه بمساعدة أخويه وأصبح حاكمًا على العالم. وكان من نصيب أخيه هاديس العالم السفلي. أما الأخ الثالث بوزايدون فأصبح حاكمًا على عالم البحار.

ساربيدون (Σαρπηδών / Sarpedon)

طبقًا لما تقوله الأسطورة الدينية اليونانية فإن ساربيدون هو ابن الإله زيوس وأمه هي أوروبا. ولد في جزيرة كريت وبعد شجار حدث مع أخيه مينوس غادر جزيرة كريت وتوجه إلى ليكين حيث أصبح هناك ملكًا. ويروي هوميروس في الإلياذة أن ساربيدون - ملك ليكين - قاد جيوشه وتوجه إلى طروادة لمناصرة أهلها. كما أنه كان أقوى بطل هناك بعد هكتور، ولكن بتروكلوس، صديق أخيلليوس، تمكن من القضاء عليه، وعلى الفور أرداه هكتور قتيلاً. فأثار ذلك غضب أخيلليوس فانتقم من هكتور وقام على الفور بقتله.

سبنس (Joseph Spence)

وُلد يوزيف سبنس في الثامن والعشرين من شهر أبريل من عام ١٦٩٩، وتوفي في العشرين من شهر أغسطس من عام ١٧٦٨. كان سبنس مؤرخًا ومؤلفًا وشاعرًا إنجليزيًا. تقلد سبنس منصب أستاذ لفنون الشعر بجامعة أكسفورد. واشتهر بكتاب عن الحكايات والنوادر الإنجليزية الذي نُشر في عام ١٨٢٠ أي بعد وفاته، وأصبح مصدرًا مهمًا للعديد من مؤرخي الأدب الإنجليزي في إنجلترا. وفي عام ١٧٤٧ صدر له أهم عمل بعنوان:"Polymetis" البولي ميتيس في عشرة مجلدات، يتناول فيها الفنون القديمة والذي انتقده ليسينج بشدة.

ستر ابون (Στραβών /Strabo)

ولد سترابون في عام ٦٣ ق.م. في أماسيا في بونتوس التي تقع حاليًا في تركيا، وتوفي في عام ٢٣ ق.م.، وكلمة سترابون تعني "الأحول". كان سترابون مؤرخًا وجغرافيًا يونانيًا من عصر الأنتيكة. ولا يعرف الكثير عن حياة سترابون سوى أنه كان من عائلة ميسورة الحال تعيش في مدينة أماسيا التي أصبحت عاصمة للمقاطعة الجديدة بيتينيا وبونتوس، وأصبحت إحدى مستعمرات المملكة الرومانية في آسيا الصغرى. ويقول سترابون عن نفسه إنه تتلمذ على يد أريستوديموس الذي كان معلمًا لأبناء بومبيوس في مدينة كاريا في الجنوب الغربي من آسيا الصغرى. ثم توجه وهو ابن الثامنة عشرة من العمر إلى روما حيث درس الجغرافيا هناك. وفي عام ٢٥ أو ٢٤ ق.م. كان من بين الحاشية التي توجهت إلى مصر برفقة الحاكم الروماني الجديد جايوس أليوس جاللوس، وقام مع الحاكم برحلة نيلية. وبعد أن قام بالعديد من الرحلات رجع مرة أخرى إلى مسقط رأسه أماسيا، وألف موسوعة ضخمة عن التاريخ في ثلاثة وأربعين مجلدًا بعنوان ملاحظات تاريخية: Ἱστορικὰ" Historika Ὑπομνήματα, Hypomnêmata". وكتب في علم الجغرافيا سبعة عشرة كتابًا بعنوان:Γεωγραφικά Geôgraphiká"، وفي الجزء الأخير تناول أفريقيا، وبخاصة مصر وليبيا، كما أنه تناول بالتفصيل عجائب الدنيا السبع، وأعطى وصفًا تفصيليًا عن مدينة بابل. وكان سترابون حريصًا على أن يكتب بلغة سهلة يستطيع القارئ فهمها من دون مشقة، وأن يحصل أيضًا على معلومات وفيرة. وكان سترابون يعتقد أن الرخاء الذي تنعم به المملكة اليونانية في ذلك الوقت يرجع إلى موقعها الجغرافي وأيضًا إلى قربها من البحر، ولكنه يؤكد أن الموقع الجغرافي

وحده لا يكون سببًا في تقدم الدولة وعراقة شعبها، ولكن يعتقد أن عظمة اليونان ترجع إلى تذوق شعبها الفن والسياسة. وفي عصر القياصرة الرومان ظلت أعماله غير معروفة، ولكن أُعيد اكتشافها في القرن الخامس الميلادي، وكانت مصدرًا أساسيًا يستشهد به الكثيرون، وأصبح سترابون بالنسبة إلى الحياة الفكرية الأوروبية هو النموذج الأمثل للعالِم الجغرافي. وفي القرن الخامس عشر ترجمت جميع أعماله. ومن خلال رحلاته الكثيرة والكتابات التي سجل فيها كل ما شاهده قدم لكل المهتمين بالتاريخ والجغرافيا وجبة دسمة ومعلومات قيمة عن البلدان وعن طبيعة البشر وعن الثقافات المختلفة.

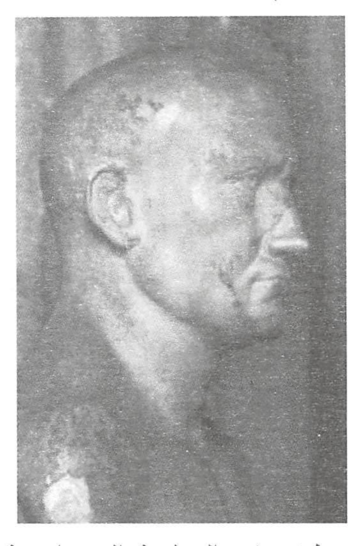
سترونجيليون (Strongylion)

سترونجيليون هو نحات يوناني شيد نسخة من البرونز للحصان الخشبي المعروف بحصان طروادة وبداخله الأبطال اليونانيون، ووُضع هذا التمثال في الأكروبوليس في أثينا في نهاية القرن الخامس ق.م. كما أنه شيد تماثيل أخرى مثل آرتيميس في مجيرا ومجموعة لإلهات الإلهام وبعض نساء الأمازون الذين أعجب بها القيصر نيرون.

ستينيلوس (Σθένελος /Sthenelus)

ستينيلوس هو أحد الآلهة في الأسطورة اليونانية، وكلمة ستينيلوس تعني القوي أو الشجاع. وأبوه هو أجيبتوس، وهذه الكلمة تعني في اللغة اليونانية "مصر".

سكيبيو (Publius Cornelius Scipio Africanus)



ولد بوبليوس كورنيليوس سكيبيو أفريكانوس في عام ٢٣٦ ق.م. في روما، وتوفي في عام ١٨٣ ق.م. وكلمة سكيبيو في اللغة اللاتينية تعني قضيب حديدي. تسلم سكيبيو قيادة الجيوش في الحرب البونيقية الثانية، واشتهر بسبب انتصاره على هانيبال في معركة ساما، ومن ثم فقد منحه الأخير لقب أفضل قائد للجيش في تاريخ الحروب العسكرية، ومنحه أيضًا لقب أفريكانوس. وكان يُلقب في كثير من الأحيان بهانيبال الروماني. تقلد العديد من أفراد عائلة سكيبيو منصب القنصل، وهو أعلى منصب وظيفي في الدولة الرومانية. وكان بوبليوس هو أكبر أبناء بوبليوس كورنيليوس سكيبيو الذي تقلد منصب القنصل في عام ٢١٨ ق.م. والمعروف أن سكيبيو الابن تلقى منذ صغره تربية دينية، وكان يزور معبد چوبيتر يوميًا في الكابيتول. وفيما بعد قيل إنه لم يكن يبدأ يومه إلا بالذهاب إلى الكابيتول، ويدخل المعبد، ويركع طويلاً في هذا المكان المقدس بالنسبة إليه. وكان والد سكيبيو هو المستشار الاستراتيجي في الحرب البونيقية الثانية في عام ٢١٨ ق.م. وكانت خطته تتمثل في أن يهجم على أهل قرطاچ من أفريقيا، ومن إسبانيا في وقت واحد، ووجد أن ابنه سكيبيو البالغ من العمر السابعة عشرة، أو الثامنة عشرة في مقدوره أن يخدم في الجيش، وسرعان ما انضم إلى لواء عمه. وفي عام ٢١١ ق.م. عندما قُتل أبوه وعمه في ساحة القتال من أحد أخوات هانيبال ويدعى هازدوبال باركاس عُهد إلى سكيبيو في العام التالي بقيادة الجيش، ورغم صغر سنه فإنه أصبح القائد الأعلى للجيش الإسباني. واختلفت الآراء البحثية حول سكيبيو؛ ففي كتب المؤرخين في عصر الأنتيكة يتناوله سيزرو في كتاب بعنوان: De re publica ويعتقد سيزرو أن سكيبيو كان قائدًا حربيًا استراتيجيًا بارعًا، وامتُدح من الجميع لأخلاقه التي تنم عن مبادئ

الفروسية النبيلة. ويقال إن المؤرخ ليڤيوس أكد أيضًا هذه الصورة في كتــاب لــه بعنوان: Ab Urbe Condita ، حيث وجد ليڤيوس نفسه ملتزمًا أمــام المجتمــع الروماني بأن يقدم من خلال هذه الشخصية الفضائل الكريمة والأخلاق الحميــدة، واعتمد في ذلك على بوليبيوس كمصدر له الذي كتب في سكيبيو مــديحًا خالــصًا نظرًا لقربه من هذه العائلة. لكن بعض الباحثين في المعالجات الحديثة يشككون في هذه الحقائق، أمثال المؤرخ العسكري الأمريكي تيودور أورلت دودچ Theodore Ayrault Dodge الذي اكتشف من خلال تناوله لسيرة حياة هانيبال أن تــصرف سكيبيو في معركة أوتيكا جاء مخالفًا للقيم النبيلة التي اشتُهر بها. ويبــرهن علــى نظريته هذه بأن هذا القائد العسكري أصبح نموذجًا يحتذى وبطلاً قوميًا في إيطاليا في عهد موسوليني.

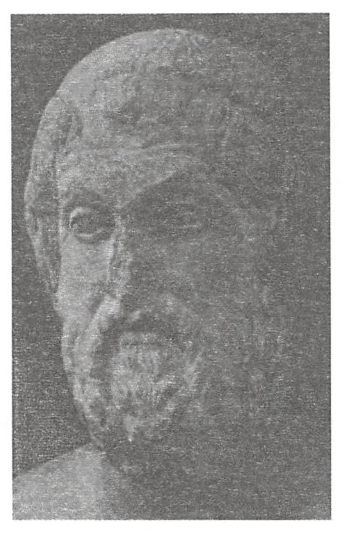
سكوباس (Σκόπας /Scope, Skopas)



ولد النحات اليوناني سكوباس في نحــو عــام ٤٢٠ ق.م. في جزيرة باروس، وتوفي حوالي في عام ٣٣٠ ق.م.، ويعد كل من سكوباس وبراكسيتيليس من أشهر نحاتي القــرن الرابــع ق.م. بــرع ســكوباس بالأخص في المجسمات البارزة التــي نحتهــا فــوق ضريح هاليكارناسوس حوالي فــي عــام ٣٥٠ ق.م. بالإضافة إلى ذلك فإنه كان يشرف على البناء الحديث لمعبد أثينا في مدينة تيجى. وكان سكوباس وليــسيب خلفًا لبولي كليت. وجدير بالذكر أن التماثيل التي نحتها سكوباس تتميز شخوصها بالرؤوس الرباعية والعيون الغائرة العميقة والحواجب الانسيابية والفم المفتوح قليلاً. والصورة المرفقة تعرض نسخة مقلدة لأحد التماثيل التي شيدها سكوباس لأبوللون.

سوفوكليس (Σοφοκλῆς/Sophokles)

ولد سوفوكليس في عام ٤٩٦ ق.م. في كولونوس هيبيوس في أثينا، وتوفي في عام ٤٠٥/٤٠٦ ق.م. في أثينا. ويعد سوفوكليس بجوار آيشيلوس ويوربيدس من أكبر شعراء التراجيديا في عصر الأنتيكة في اليونان. نشأ سوفوكليس في البلدية التابعة لديموس كولونوس وفيلي آجيس. كان والده الذي يدعى سوفوليس يمتلك مصنعًا للأسلحة. ولفت سوفوكليس أنظار الجميع إليه منذ أن كان صبيًا وبالذات في المباريات البدنية والفكرية والفنية على حد سواء. وفي عام ٤٨٠ ق. م. كان من بين المنشدين في الانتصارات التي تمجد الإله أبوللو بعد معركة بالقرب من زالاميس. ويقال إن جماله لفت أنظار الجميع الذين شهدوا هذه الواقعة. وتتلمذ سوفوكليس على يد مدرس الموسيقى لامبروس، وتعلم بعض الحكم والأقوال المأثورة من آيشيلوس شخصيًا، أو ربما من خلال كونه مشاهدًا لمثل هذه الاحتفالات. كما أنه تعلم فن كتابة التراجيديات. وفي عام ٤٦٨ ق.م. تفوق بمجموعته المسرحية المكونة من ثلاث مسرحيات التي كانت أولها مسرحية بعنوان:"تريبتوليموس" على أستاذه آيشيلوس الذي كان عائدًا لتوه من جزيرة صقلية. وعلى الرغم من التكريم الذي حظي به سوفوكليس من العديد من ملوك الدول الأجنبية ودعوته العديد من المرات من أجل تقلديه المناصب هناك، فإنه كان يرفض أن يترك أثينا لأي سبب كان، مثلما فعل كل من آيشيلوس



ويوربيدس. وبالإضافة إلى مكانته الأدبية تقلد العديد من المناصب السياسية في أثينا. كما أنه تقلد العديد من المناصب الدينية وكان الشعب يعتقد أنه وسيط يتكلم الإله معهم من خلاله، فكان كل معاصري سوفوكليس يعتقدون أنه مقرب من الآلهة وأنه يتمتع بعبقرية فذة مباركة وأيضًا بقدر كبير من الجمال، كما أنه كان يحظى بحب الجميع وتقديرهم له، ويعد حتى يومنا هذا من أهم وأبرز من حُفر اسمهم في سجل التاريخ. تزوج سوفوكليس مرتين ورزق من الزيجة الأولى ولدًا يدعى رايوفون الذي اشتهر فيما بعد بكتابة التراچيديا الشعرية، وأنجب من الزيجة الثانية ولدًا يدعى أريستون، وعُرفا في عهدهما بأنهما مؤسسا عهد أسرة شعراء التراچيديا. وكانت تجمع سوفوكليس ببركيليس وهيرودوت وإيون (من خيوس) صداقات شخصية. وعندما علم سوفوكليس بموت منافسه الأكبر يوربيديس افتتح في عام ٤٠٦ ق.م. أعياد خصوبة الآلهة وأعياد آلهة الخمر بثوب الحداد. وفي سن التسعين وافته المنية وكان ذلك في عام ٤٠٦ أو ٤٠٥ ق.م.، ويقال إنه مات مختنقًا بسبب حبة من حبات العنب.

أعماله الأدبية:

لقد خلف سوفوكليس تراثًا أدبيًا ضخمًا في أكثر من مائة واثنين وثلاثين عملاً لم يصل منها سوى اثنين وثلاثين عملاً كاملاً فقط، نذكر منها:

- آياس Αἴας/ Aias بين عامي ٤٥٥/٤٥٠ ق.م.
- أنتيجون (Ἀντιγόνη/ Antigone) في عام ٤٤٢ ق.م.

- الملك أوديب Οἰδίπους τύραννος/ Oidipous tyrannos. بين عامي ٤٢٩-٤٢٥ ق.م.

- التراخينين Τραχίνιαι Trachiniai /Die Trachinierinnen قبل عام ٤٢٢ ق.م.

- إلكترا Ἠλέκτρα / Elektra حوالي في عام ٤١٣ ق.م.

- فيلوكتيت Φιλοκτήτης/ Philoktetes. في عام ٤٠٩ ق.م.

- أوديب في كولونوس Οἰδίπους ἐπὶ Κολωνῷ / Oidipous epi kolono. وعرضت في عام ٤٠١ ق.م. أي بعد وفاته بعدة أعوام.

بالإضافة إلى ذلك فإنه كتب ثلاثيات وأيضًا مرثيات وبكائيات وكتب عملاً نثريًا واحدًا للكورس. وفي مسابقات التراچيديا فاز سوفوكليس ما بين عشرين وأربع وعشرين مرة، ولم يحصل أبدًا إلا على المراكز الأولى في هذه المسابقات. قسّم سوفوكليس تطور أعماله الأدبية إلى ثلاث مراحل:

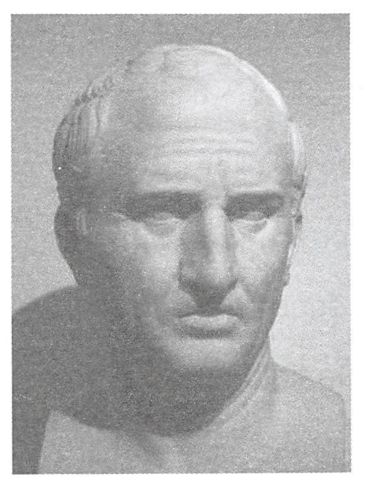
- في المرحلة الأولى كان متأثرًا بأسلوب آيشليوس.

- أهم ما يميز المرحلة الثانية هو عنصر المرارة والمبالغة.

- أما المرحلة الثالثة فكانت مرحلة اكتشاف الذات وتحديد الأسلوب الفني والأدبي الذي يروقه وهي أهم مراحل النضج الأدبي.

وفي عام ١٩١١ وجد المتخصصون أربعمائة بيت شعر مكتوبة على ورقة بردي من قصيدة له بعنوان: "Ichneutai" أي كلاب الصيد، ضمن الاكتشافات التي تمت في مصر في ذلك الوقت. وفي عام ٢٠٠٥ في إحدى الحفريات في مصر في مدينة Oxyrhynchos /Oxyrhynchus التي تعرف حاليًا باسم بهنسا اكتُشف له عمل بعنوان:" Epigonoi " أي الأخلاف أو الأجيال التالية.

سيزرو (Marcus Tullius Cicero)



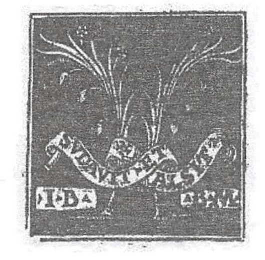
عاش ماركوس توليوس سيزرو في الفترة من ١٠٦-٤٣ ق. م. في مدينة أربينوم في إيطاليا. وهو رجل دولة وخطيب وفيلسوف. درس القانون وعلم البلاغة والأدب والفلسفة في روما. وبعد أن جُند لفترة وجيزة في الخدمة العسكرية توجه إلى اليونان وآسيا الصغرى من أجل أن يكمل تعليمه هناك. وفي عام ٧٧ ق.م.رجع سيزرو إلى روما، وبدأ مشواره السياسي. وفي عام ٧٤ ق.م.أُختير عضوًا في مجلس الشيوخ. ورغم أن عائلة سيزرو لم تكن أرستقراطية فإنه أصبح قنصلاً في عام ٦٤ ق.م. بمساعدة صديقه وصاحب الحظوة المقرب إليه كاتيلينا. لذلك عندما قام الأخير بمحاولة إسقاط الحكومة في الفترة التي تولى فيها سيزرو السلطة، ما كان من الأخير إلا أن غطى على فعلة صديقه، وأمر بالحكم بالإعدام على مجموعة من رجال كاتيلينا. هذا التصرف لم يعجب جايوس يوليوس قيصر ومجموعة أخرى من أعضاء مجلس الشيوخ ورأوا أنه تسرع في هذا الحكم وأنه لم يبنه على أسس صحيحة أو عادلة. وهذا أدى بدوره إلى نفي سيزرو في عام ٥٨ ق.م.، ولكن بعد عام واحد استدعاه الجنرال الروماني بومبيوس ليترك منفاه ويحضر إلى روما. وفي الفترة التالية كتب سيزرو أهم أعماله:

- الخطيب (De oratore)
- الدولة (De re publica)
- القوانين (De legibus)
- كتابات لمواساة النفس (Consolatio ad se ipsum)
- الواجب (De officiis)
- طبيعة الآلهة (De natura deorum)
- العمر (De senectute)
- الحدود (De finibus)
- الصداقة (De amicitia)

إن أعمال سيزرو الأدبية تحتل مكانة عالية بين الأعمال النثرية التي كُتبت باللغة اللاتينية، وأهم ما يميزها أنها كانت تستند في غالبيتها إلى المصادر اليونانية، مما أدى بدوره إلى الحفاظ على التراث اليوناني، وخاصة الفلسفة والبلاغة. ومن أهم أساتذته من اليونانيين يذكر سيزرو كل من ديودوتيس وفيلون من لآريسا وأنتيوخوس من عسقلان وبوزيدزنيوس وسينون من مدينة صيدون الذي كان أحد أتباع فلسفة إبيقور. وتميز إنتاجه الأدبي في الفترة الأولى من حياته الزاخرة بالكتابات ذات الطابع السياسي، كما تميز أيضًا بالحرص على الأسلوب البلاغي. ولكنه انسحب من الحياة السياسية واهتم بالأعمال الفلسفية بعد موت ابنته توليا في عام ٤٥ ق.م. وبعد فشله في عالم السياسة. وجدير بالذكر أن كتاباته كان لها الأثر البالغ على الأدباء في العصور التالية، وبالذات على كل من بتيوس وأوجوستينوس وبتراركا. كما امتد تأثيره حتى وصل إلى الأدباء في عصر النهضة. إن كتابات سيزرو في علم البلاغة المكتوبة في قالب حواري، خاصة ما جاء في أحد أعماله بعنوان:"الخطيب" توصف بقمة الكمال البلاغي، وتعتبر أيضًا مصدرًا لشهادات

تاريخية بالغة الأهمية. ومن أهم خطبه ما عرف بالخطب الأربع ضد كاتيليان، وأيضًا الأربعة عشر خطبة الموجهة ضد أنطونيوس. كما تحظى مجموعاته الأربع بأهمية كبرى التي كتبها في صيغة خطابات للأصدقاء، لأن هذه الخطابات تعد بمثابة شهادات خاصة بمؤلفها، وتعتبر مصدر جيد للمعلومات عن عالم السياسة والحياة الاجتماعية في روما القديمة. وفي عام ٥١ ق.م. توقف عن التأليف عندما استُدعي قنصلاً عامًا في مقاطعة كيليكين الرومانية. وفي عام ٥٠ ق.م. رجع إلى روما ووقف إلى جانب بومبيوس في الحرب الأهلية. وبعد هزيمة بومبيوس في عام ٤٨ ق.م. لم يكن أمام سيزرو إلا أن يوافق على طلب القيصر في تكوين تحالف معه. ثم تم العفو عنه. وعندما قُتل يوليوس قيصر في عام ٤٤ ق.م. ترأس سيزرو مجلس الشيوخ وكان مفعمًا بالأمل في أن تستعيد روما مجدها من جديد، لذلك ساند الابن المتبنى ليوليوس قيصر أوكتاف في حربه ضد ماركوس أنطونيوس. وفي النهاية تصالح الاثنان، أما سيزرو فقتل في السابع من شهر ديسمبر من عام ٤٣ ق.م.

سويداس (Suidas)



Suidas - Lexicon graecum

سويداس هو شخصية يونانية غير معروفة ينسب إليه أنه هو أول من ألَّف قاموسًا مرتبًا ترتيبيًا أبجديًا في النصف الثاني من القرن العاشر الميلادي بعنوان:"ἡ Σοῦδα./Suda" أي سودا – الموسوعة البيزنطية. وهذه الموسوعة تناولت أيضًا حياة العديد من الأدباء أمثال هوميروس وسوفوكليس وأرستوفانيس.

سيدرينيوس أو جيورجوس كيدرينيوس (Georgios /Cedrenus/ Kedrenos)

لا يعرف عن حياة سيدرينيوس سوى أنه مؤرخ بيزنطي من القرن الحادي عشر أو الثاني عشر. ويرجح أنه كان راهبًا، وأنه في نهاية القرن ألّف موسوعة عن تاريخ العالم مرتبة ترتيبًا زمنيًا منذ قصة الخلق وحتى عام١٠٥٧، وهو العام الذي تولى فيه القيصر إسحاق الأول كومنينوس الحكم. ويقال إن سيدرينيوس نقل بالحرف الواحد ما كتبه السابقون في هذا الصدد، لذلك لم يُعتد به كمصدر موثوق فيه.



سيريس (Ceres)

سيريس في الأسطورة الرومانية هي إلهة الزراعة والمحاصيل والحقول. كما أنها إلهة الزواج والموت أيضًا. وكذلك مشرّعة القوانين. إنها ابنة ساتورن وأمها هي أوبس. ونظيرتها في الأسطورة اليونانية هي ديميتر. اشتُقت بعض أسماء الحبوب والفواكه في اللغات الأوروبية من اسمها مثل كلمة "كريز".

سيمونيدس (Σιμωνίδης ὁ Κεῖος / Simonides von Keos)

ولد سيمونيدس حوالي في عام ٥٥٧/ ٥٥٦ ق.م. في مدينة لولوس المطلة على كيوس، وتوفي في عام ٤٦٨/ ٤٦٧ ق.م. في مدينة أكراجاس. كان شاعرًا يونانيًا، وسُجل اسمه في قائمة الشعراء التسعة. نشأ سيمونيدس في أسرة أرستقراطية. وبعد أن نال حظًا وافرًا من التعليم أصبح له تأثير كبير في الوسط الذي عاش فيه في جزيرته قبل أن يغادرها إلى أثينا، حيث حظي بثقافة عالية تحت رعاية الحاكم هيبارخوس (Hipparchos). كان سيمونيدس معاصرًا لشعراء أمثال آناكريون، ولازوس. وبعد مقتل هيبارخوس في عام ٥١٤ ق. م. عمل سيمونيدس في خدمة مجموعة من الأمراء في مدن مختلفة في مقاطعة تسالين مثلاً في مدينة كرانون، ومدينة فارزالوس. وفي أثناء الحروب مع الفرس في الأعوام ما بين ٤٩٠-٤٨٠ ق.م. استقر به المقام في أثينا، وكان صديقًا مقربًا لكل من تيمستوكليس من أثينا، وبوزانياس من إسبارطة، وهما من أشهر قواد الجيوش في الحروب مع الفرس. واستضافه كل من هيرون الأول والشاعر باشيليدس (من مدينة سيراكوس)، إلى جزيرة صقلية، حيث تقابلا مع شاعر الترانيم بندار. ويقال إن سيمونيدس تمكن بدبلوماسية وبراعة فائقة من أن يمنع نشوب حروب كانت سوف تقام بين الطاغية هيرون وتيرون من أكراجاس. ووافته المنية هناك في عام ٤٦٨/ ٤٦٧ ق.م.

أعماله الأدبية:

لم يتبق من أعمال سيمونيدس سوى شذرات متناثرة التي جمعها السكندريون نسبة إلى مدرسة الإسكندرية التي تأسست في عام ٣٠٠ ق. م. واستمرت حتى

٦٠٠ ميلادية، وكانت تضم نخبة من العلماء، وكان مقرها في مدينة الإسكندرية التي تأسست في عام ٣٣١ ق.م. في مصر. كما كانت الإسكندرية هي مقر الأسرة البطلمية حتى عام ٣٠ ق.م. واستطاع السكندريون أن يجمعوا له ما يعرف بأناشيد النصر، ورتبوها حسب المعارك الحربية، ويرجح أن يكون سيمونيدس هو مؤسس هذا النوع من الأشعار. ومن أشهر ما خلف سيمونيدس كتاب بعنوان: epigramma /Ἐπίγραμμα، وفي هذا الكتاب نوه ليسينج إلى سيمونيدس وأشاد بكتاباته وأطلق عليه لقب"ڤولتير اليوناني".

سينون (Σίνων/Sinon)

طبقًا لما تقوله الأسطورة اليونانية فإن سينون هو أحد أبطال حرب طروادة، وهو ابن آيسيموس، وابن عم أوديسيوس، ولعب سينون دورًا حاسمًا في حرب طروادة، حيث إنه استطاع أن يقنع أهل طروادة بأن الحصان الخشبي ليس إلا هدية الانتصار من اليونانيين إلى الشعب الطروادي. ورغم تحذيرات كل من لاؤوكون، وكاساندرا، فإن الكارثة وقعت، وانتهى الصراع بهزيمتهم، وانتهت الحرب بعد أكثر من عشر سنوات على نشوبها. كما أن سينون كان من أطلق الصفارات في الليلة نفسها من أجل رجوع الأسطول البحري اليوناني إلى جزيرة تينيدوس.

شاتوبرون (Jean-Baptiste Vivien de Chateaubrun)

ولد جان بابتيست ڤيڤيان دي شاتوبرون في عام ١٦٨٦ في مدينة إنجولم، وتوفي في السادس عشر من فبراير من عام ١٧٧٥ في المدينة نفسها. وشاتوبرون كان شاعرًا فرنسيًا وكاتبًا مسرحيًا وكان عضوًا بالأكاديمية الفرنسية. ويحكى أنه قضى أكثر من أربعين عامًا في تحسين وإعادة صياغة مسرحيتين، ولكن الخادمة لم تتعرف عليهما، لذلك استخدمت الأوراق في لف الأشياء، وبذلك ضاع مشروع عمره، ولم يتبق من أعماله المسرحية سوى مسرحية:"الطرواديون". وينتقده ليسينج في هذا الكتاب ويهاجمه هجومًا ضاريًا ويتهكم على أسلوبه المسرحي في صياغة الأعمال المسرحية الكلاسيكية من عصر الأنتيكة. وانتقده ليسينج بشدة على مسرحية فيلوكتيت، وقارن بينها وبين مسرحية سوفوكليس.

أعماله المسرحية:

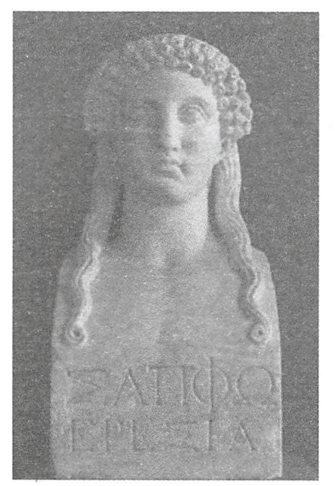
- Mahomet second, tragédie (1714)
- Les Troyennes, tragédie (1751)
- Philoctète, tragédie (1755)
- Astyanax, tragédie (1756)

شيفليتيوس (Jacobus Chifflet /Chiffletius)

ولد ياكوبوس شيفليتيوس في عام ١٦١٤ وتوفي في عام ١٦٦٦.

صابفّو (Σαπφώ /Sappho)

ولدت الشاعرة صابفو بين عامي ٦٣٠ و ٦١٢ ق.م.، وتوفيت في عام ٥٧٠ ق.م. وهي من سلالة الأمراء، وهي شاعرة يونانية من عصر الأنتيكة. وكانت أهم شخصية نسائية بين الشعراء في عصرها، وكانت المرأة الوحيدة من بين الشعراء التسعة المجددين. عاشت صابفو في ميتلين في جزيرة ليسبوس التي كانت وقتها مركزًا للحضارة اليونانية في القرن السابع ق.م. واضطرت إلى الهروب إلى جزيرة صقلية لأسباب سياسية. وفي عام ٥٩١ ق.م. عادت مرة أخرى إلى جزيرة ليسبوس، وجمعت حولها مجموعة كبيرة من التلميذات كانت تعلمهن الشعر والموسيقى والغناء والرقص، وكانت تظهر معهن في الأعياد ومراسم تقديس الآلهة. وطبقًا لما يقوله المتخصصون فإنه لم يتبق من أعمالها أكثر من ٧%. ومن بين الموضوعات التي كانت تتناولها قصائد من نوع الابتهالات للآلهة، وقصائد أخرى تغنى في حفلات الزفاف. وجُمعت هذه القصائد في عصر الأنتيكة في تسعة مجلدات، ولكنها فُقدت. وفي فترة لاحقة استدل المتخصصون على بعض هذه القصائد من خلال قطع ممزقة، وبقايا أوراق بردي التي كُتبت عليها. وتم ترميم أربع من قصائدها عندما جُمعت هذه القطع الممزقة من ورق البردي. وفي عام ٢٠٠٤ كشف البروفيسور ميشائيل وجروني ڤالد وروبرت دانيل بمعهد الأثريات بجامعة كولونيا بألمانيا عن أنه تم العثور على إحدى هذه القصائد التي استخدمت في لف المومياوات المصرية. واكتشفت آخر قصيدة لها في عام ٢٠٠٥. وكانت قصائد صابفو تتميز باللغة الواضحة والأسلوب المعبر، وأصبحت مثلاً يحتذى للكثير من الشعراء أمثال هوراتس الروماني والشاعر كاتوللوس الذي كان



متأثرًا بقصائدها، لدرجة أنه استشهد بها في بعض قصائده. وبعد مائتي عام على وفاتها كان ما زال الشعراء يعجبون بأشعارها أمثال بلاتون الذي اعتبرها الملهمة العاشرة. وكانت صابفو متزوجة من رجل غني، وأنجبت منه طفلة تدعى كلايا، التي خلدت صابفو شعرها الذهبي في قصيدة، وشبهته بضوء الشعلة. ويقال إنها سقطت من فوق صخرة، لأنها أحبت، ولم تُبادل حبًا بحب.

صاموئيل ريتشاردسون (Samuel Richardson)

ولد الشاعر والأديب الإنجليزي صاموئيل ريتشاردسون في التاسع من شهر أغسطس من عام ١٦٨٩ في مدينة ماورث، ديربيشاير في إنجلترا لأب يعمل في حرفة النجارة، وتوفي في الرابع من شهر يوليو من عام ١٧٦١. تعلم صاموئيل ريتشاردسون في بادئ الأمر حرفة طباعة الكتب، وأصبح صاحب مطبعة، وناشرًا في الوقت ذاته. وفي عام ١٧٤٠ كُلِّف بتأليف مجموعة من الرسائل على غرار التي تكتبها الآنسات، وانتهى من عمله بعد عام من تكليفه، وأصدر رواية بعنوان:"Familiar Letters" التي مهدت الطريق لكتابة الرواية في صيغة خطابات. وفي رواية أخرى بعنوان: "Pamela oder die belohnte Tugend" أي باميلا أو مكافأة الفضيلة التي كتبها في عام ١٧٤٠ وتناول فيها حياة خادمة فاضلة ترفض الرذيلة، أو أن ترتكب الفاحشة مع سيدها الذي لا يتوقف عن إيذائها، ولكنه في النهاية يقرر الزواج منها مكافأة لها على تمسكها بالفضيلة، ونجحت هذه الرواية نجاحًا ساحقًا، وكان لها أكبر الأثر على العديد من كتّاب أوروبا أمثال جوته الذي كتب رواية بعنوان:" آلام فيرتر"، وهي من أشهر أعماله.

ڤاليريوس (Gaius Valerius Flaccus Setinus Balbus)

هو جايوس ڤاليريوس فلاكوس زيتينيوس بالبوس الذي توفي تقريبًا في عام ٨٩ ميلادية، ولا يعرف أحد شيئًا عن حياته سوى أنه كان شاعرًا رومانيًا في عهد القياصرة ڤيسباسيان وتيتوس، وألف ملحمة بعنوان: "Argonautica" التي اعتمد فيها على مصدر سابق له هو أبولونيوس من روديسيا، ووافته المنية قبل أن ينتهي من كتابتها. ولم يذكر هذا الشاعر الروماني أحد سوى الأديب كڤينتليان الذي نـوه إلى أن موته منذ فترة وجيزة كان خسارة كبيرة، وكتب هذا التنويه في أهم عمل أدبي له بعنوان:"Institutio oratoria" " أي تعليم فن الكلام، الذي انتهى كڤينتليان من كتابته في عام ٩٠ ميلادية، فبهذا تحدد العام الذي توفي فيه ڤاليريوس، إما في عام ٩٠، أو ربما قبلها بقليل، في عام ٨٩.

فاميس (Fames)

فاميس هي رمز الجوع عند الشعراء الرومانيين، وطبقًا لما يقوله أوڤيد في الميتامورفوزا فإن فاميس امرأة غائرة العينين وهزيلة البنيـة ومنكوشـة الـشعر ووجهها ممتقع.



فاونوس (Faunus /Faun)

هو إله الطبيعة الحرة في إيطاليا القديمـة، ويعرف أيضًا بالإله الذئب. كان فاونوس يحمـي الفلاحين والرعاة وماشيتهم وحقولهم أيضًا. وكان يظهر في أشكال عدة وبأسماء مختلفة وكان يُحتفل

بعيده في الخامس عشر من شهر فبراير فيما يسمى بـ Lupercalien أي عيد الذئاب، وكانت تقدم إليه القرابين من الجديان، وتُصنع من جلودها بعد ذبحها مباشرة الأحزمة التي كان الكهنة الواقفون أمام البلاتين يستخدمونها في ضرب كل من يمر من أمامهم كنوع من التطير والتكفير عن الآثام. وكذلك كانت النساء العقيمات يستخدمن هذه الأحزمة من أجل الإنجاب. وكانت تظهر أنثى إلى جوار هذا الإله، وهي إما أنها زوجته أو أخته وتدعي فاونا. وتقول الأساطير الدينية الرومانية إن فاونوس هو ابن بيكوس الذي كان يسير دائمًا كتابع لمارس، وأن فاونوس هو حفيد جني الغابة ساتير. أما فرجيل فيقول إن فاونوس هو والد لاتينوس ملك لاتينوم. ويقوم فاونوس بنفس المهام التي يقوم بها نظيره في العقيدة اليونانية القديمة، أي أنه رمز الخصوبة بالنسبة إلى الإنسان والحيوان. كما أنه كان مصدر خوف للبشر في المنزل أو الغابة، ويباغتهم أيضًا في شكل كوابيس وأحلام مزعجة، وهو لا يظهر أبدًا منفردًا، بل في مجموعة من نظرائه.

فرانسيس بومونت (Francis Beaumont)، وچون فليتشر (John Fletcher)



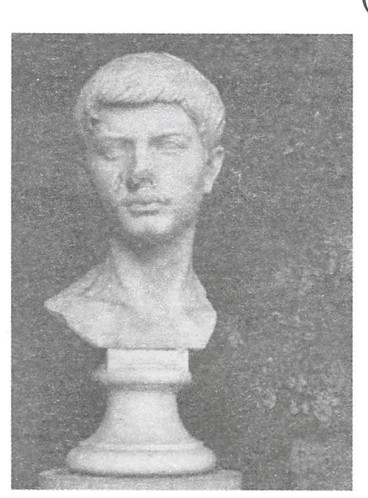
فرانسيس بومونت وچون فليتشر كانا يكتبان المسرحيات معًا وفي بعض الأحيان كان يشترك معهما أيضًا وليام شكسبير. ولد فرانسيس بومونت في عام ١٥٨٤، وتوفي في شهر مارس من عام ١٦١٦ في لندن. كان والده قاضيًا، وعندما توفي والده كان بومونت لم ينته من الدراسة الجامعية بعد، فقطعها، وعمل قاضيًا في عام ١٦٠٠. وفي عام ١٦٠٥ بدأ

العمل مع فليتشر في مسرحية بعنوان: Philaster التي حققت نجاحًا كبيـرًا بعـد الانتهاء من كتابتها في عام ١٦٠٨. وكان الاثنان يقطنان في منزل واحد إلـى أن تزوج بومونت.



أما چون فليتشر فولد في عام ١٥٧٩ فـي روي سوسيسكس في إنجلترا، وتوفي فـي شـهر أغسطس من عام ١٦٢٥. ويعد چون فليتشر أشهر كاتب مسرحي إنجليزي بعد وليام شكسبير. ومنـذ عام ١٦٠٩ وحتى وفاته في عـام ١٦٢٥ كتـب چون فليتشر أكثر من اثنتين وأربعين مـسرحية، منهم إحدى وعشرون بالتعاون مع بومونت، ولـم تطبع في حياته سوى تسع مسرحيات فقط.

فرجيل (Publius Vergilius Maro–Virgil)



ولد بوبليوس فرجيليوس مارو فرجيل في الخامس عشر من شهر أكتوبر من عام ٧٠ ق.م. في قرية أنديس بالقرب من مدينة منتوا في شمال إيطاليا، وتوفي في الواحد والعشرين مـن شـهر سبتمبر من عام ١٩ ق.م.في المدينـة الـساحلية برانديزي. ويعد فرجيل بجوار هـوراتس مـن أشـهر شـعراء الأدب اللاتينـي فـي عهـد أوجوستوس. واعتُبر فرجيـل شـاعر الملحمـة الوطنية للرومان، لأنه كتب الإنيادة فـي قالـب

ملحمي شعري في اثنى عشر كتابًا. وكانت تربطه بالشاعر الشهير بوبليوس أوڤيدوس نازو صداقة قوية، وتبادلا كتابة الخطابات إلا أنه لم يتبق منها إلا النذر اليسير. كما لم يعثر على أية وثيقة تشير بشكل دقيق إلى أوصاف فرجيل، وكيف كانت تبدو ملامحه، مثلما حدث مع أوڤيد الذي أُطلق عليه صاحب المنخار. ولكن هناك بعض المراجع التي يذكر فيها أنه كان طويلاً جدًا، وممتلئًا بالعضلات، وكان يُشّبه بالرياضي قوي البدن، ويقال إن ملامح وجهه كانت دقيقة وحادة ويقال أيضًا إن شعره كان أسود بلون خشب الأبنوس. وبعدما حصل فرجيل على التعليم الأساسي في مدينتي كريمونا ومايلاند، توجه إلى روما من أجل أن يدرس علم البلاغة والطب والفلك، ولكنه سرعان ما اتجه إلى الفلسفة، وانضم إلى المجموعة التي كانت تتبع تعاليم أبيقور ومقرها بالقرب من مدينة سيرون في الشمال، والقريبة من نابولي. ويقال إنه في هذا المكان كتب أشعاره وقصائده الأولى.

فورتونيوس ليسيتوس (Fortunio Licetus)

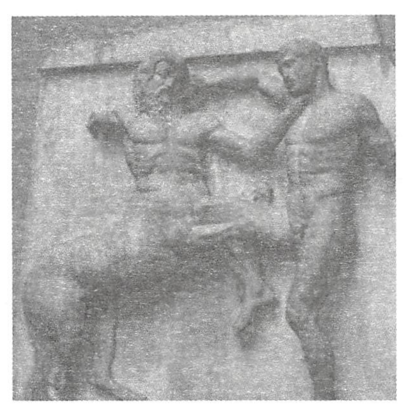


ولد فورتونيوس ليسيتوس في عام ١٥٧٧ في مدينة راباللو، وتوفي في عام ١٦٥٧. كان عالمًا إيطاليًا وأستاذًا في الفلسفة والطب والفيزياء. وكان قد درس في جامعة بولونيا، وحصل منها على درجة الدكتوراه في الفلسفة والطب. وحصل على منصب أستاذ في جامعة بيزا، ولكنه سرعان ما عاد إلى جامعة بولونيا ثم بعد ذلك إلى جامعة بادوڤا، وعُرف بخبرته الواسعة في أعمال أرسطو.



ڤولكان (Vulkan)

في الأسطورة الرومانية هو إله النار فوق جزيرة في إيطاليا تحمل الاسم نفسه.



فولوس(Pholos)

فولوس هو شخصية خرافية في الأسطورة اليونانية، نصفه الأعلى إنسان، والنصف الأسفل فرس ويعيش فوق جبل فولو. وتحكي الأسطورة أنه في إحدى المرات عندما كان هيركوليس يتردد على هذه المخلوقات فتح برميلاً من الخمر على شرفها كهدية من ديونيسيس، فأثارت رائحته هذه المخلوقات، وهاجت، وحدث هرج ومرج، واقتلعت الأشجار من جذورها وحركت الصخور من مكانها، وألقت بها على هيركوليس الذي حاول أن يدفعها عن نفسه، وحاول أن يطاردها بإشعال النيران فيها، فقتل بالفعل منها أعدادًا كبيرة بسهامه المسممة، ولكن البعض منها استطاع الهروب. أما فولو شخصيًا فإنه جُرح بأحد سهام هيركوليس المسممة، ومات متأثرًا بجراحه.

فيدياس (Φειδίας /Phidias)

ولد فيدياس في نحو عام ٥٠٠ ق.م. في أثينا، وتوفي في عام ٤٣٢ ق.م. في أثينا أيضًا. كان نحاتًا يونانيًا وصانع تماثيل من معادن مختلفة. وأهم التماثيل التي شيدها كان تمثال الإله زيوس الذي يبلغ من الطول اثني عشر مترًا. ويقال إنه كان



ابن أحد الزعماء السياسيين في أثينا، واسمه كارميدس. وتلقى فيدياس تعليمًا ممتازًا على يد النحاتين هجياس وأجيلاداس (من آرجوس) الذي تتلمذ على يديه أيضًا ميرون، وبولي كليت. هذا التعليم لم يشمل النحت في الحجر فحسب، بل تدرب أيضًا على استخدام العديد من المعادن بمساعدة الشمع الذي كان يُصب في الفراغ بين الجدار السفلي والغطاء العلوي الخارجي للتمثال. ولقد طوّر فيدياس أيضًا من هذه الطريقة، وكان يستخدم العديد من المواد والأحجار مثل حجر المرمر والبرونز والزجاج السائل والذهب والعاج (سن الفيل). وفي فترة مبكرة من حياته أي في عام ٤٦٥ ق.م. شيد تمثالاً للإلهة أثينا من الذهب وسن الفيل، ووضعه في معبد بيلينا في مدينة بيلوبون. أما في الفترة التي تلت ذلك فشيد فيدياس تمثالاً يمجد انتصارات شعب أثينا على الملك داريوس الفارسي في معركة الماراثون الشهيرة، وصنع هذا التمثال من الغنائم التي حصلوا عليها في المعركة. كما شيد فيدياس أيضًا العديد من التماثيل من معادن مختلفة مثال ذلك تمثال أثينا الذي يبلغ طوله أكثر من ثلاثة أمتار ويرمز إلى انتصارات اليونانيين، وصنع فيدياس الثوب والأسلحة من الذهب الخالص، أما الأجزاء العارية من التمثال فكانت من حجر المرمر. واستخدم فيدياس عظام الفيل لصنع الهيكل الداخلي لتمثال أثينا بارتينوس الموجود في أثينا (انظر الصورة المرفقة)، والذي يبلغ طوله أكثر من أحد عشر مترًا، أما الملابس والصندل والخوذة فصنعهم فيدياس من الذهب الخالص. واستخدم لهذا الغرض أكثر من ألف كيلو جرام من الذهب. ويذكر الرحالة اليوناني بوزانياس أن فيدياس صنع تمثالاً لأفروديت من الذهب الخالص ومن سن الفيل في إيليس. وفي

أثناء الحفر في الأوليمبيا بالقرب من معبد زيوس وُجدت بقايا من ورشة فيدياس، وبقايا من المعادن والأدوات التي كان يستخدمها، وأيضًا كأسًا من الفخار منقوش عليها الآتي: ΦΕΙΔΙΟΥ ΕΙΜΙ Φειδίου εἰμί; PHEIDIOU EIMI أي "لفيدياس، أنا ملكٌ له". وفي أغلب الظن فإن فيدياس انضم إلى مجموعة الديمقراطيين المتطرفين الذين وصلوا إلى السلطة في عام ٤٦٢/٤٦١ ق.م. في أثينا، ومن أشهرهم أفيالتيس وبيريكليس. ولا يعرف أحد كيف مات فيدياس، ولكن هناك أكثر من قول في هذا الصدد، فالقول الأول يرجح أنه تمكن من الهرب من مدينة إيليس. أما القول الآخر فيزعم أن أعداء بيريكليس ادّعوا عليه أنه سرق الذهب من تمثال أثينا بارتينوس، ولكنه استطاع أن يثبت عكس ذلك، فادعوا عليه أنه كافر وزنديق، لأنه رسم بورتريه لنفسه ولبيريكليس في لوحة أثينا بارتينوس، فتم القبض عليه، وأودع في السجن، ومات في السجن مسمومًا.

ڤيستا (Vesta)

في العقيدة الإيطالية القديمة كانت ڤيستا إلهة النار التي تتميز بالحياء الشديد، وهي أيضًا إلهة البيت والموقد وهي قريبة الشبه بالإلهة هيستا في العقيدة اليونانية القديمة. وبالإضافة إلى تقديسها بجوار الموقد في المنزل كانت لها أيضًا مراسم تقديس على مستوى الدولة، فشيد لها الملك نوما معبدًا في روما. وكان القياصرة والقناصل يقدمون القرابين أمام معبدها في الڤينوم في يوم تعيينهم في المناصب أو في يوم خروجهم منها. ويقال إن كلاً من أبوللون ونيبتون تقدما لطلب يدها، ولكنها رفضت

وقررت أن تبقى عذراء. ويقول أوفيد إن الإله بريابوس كان يرغب في اغتصابها وهي نائمة، ولكن نهيق حمار أزعجه ومنعه من ذلك. وكانت القديسة ريها أو سيلڤيا هي إحدى كاهنات معبد ڤيستا، وهي التي أنجبت من مارس التوءم رومولوس وريموس اللذين أسسا مدينة روما. ولا يوجد في معابدها أي صور لها، ولكن توجد النار المشتعلة المقدسة رمزًا لعذريتها الدائمة.

ڤيكتوريا (Victoria)

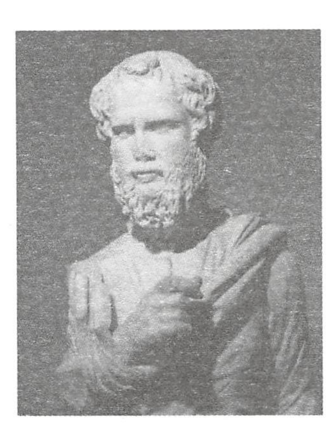


هي إلهة النصر في الأساطير الدينية الرومانية القديمة، وهي أيضًا التي تحمي القيصر الروماني، وهي أيضًا الراعية العذراء للمملكة الرومانية، والإلهة نيكي هي نظيرتها في الأساطير اليونانية. وتعرض صورها دائمًا وهي تطير.

فيلوخاريس (Philochares)

يقول بلينيوس أن فيلوخاريس كان رسامًا يونانيًا بارعًا، وهو صاحب إحدى اللوحتين المرسومتين لأغسطس. أما الثانية فكانت من صنع نيكياس. ويقال إن فيلوخاريس ربما يكون قد عاش في القرن الرابع الميلادي.

فيلوسترات (Flavius Philostrats)



فلاڤوس فيلوسترات أو فيلوستراتوس الكبير هو أشهر أربعة فلاسفة من عائلة واحدة حملوا الاسم نفسه، وعاشوا في جزيرة ليمنوس ما بين القرن الثاني والثالث الميلاديين، وكان ذلك قبل الفترة التي عاش فيها سقراط. وكانوا يعتنقون المذهب السفسطائي الذي يعتمد على استخدام الحكمة وفن الكلام الجميل. وكان لفيلوسترات تأثير كبير في روما في عهد القيصر لوسيوس سبتيموس سيڤيروس، وهو صاحب المؤلفات التي وُجدت باسم فيلوسترات، ومنها:

Heroicus، وهي عبارة عن مجموعة من القصص التي تجري أحداثها في جزيرة الثعابين.

Eikones، أيقونس، أو تخيلات، وهي عبارة عن وصف للوحات من عصور الأنتيكة.

Gymnasticus، وهي مجموعة من المقالات عن الرياضة البدنية.

Epistolae، وهي مجموعة من الخطابات عن الثقافة الجنسية الموجهة إلى شاب في السابع عشر من العمر.

Vita Apollonios von Tyana، وهي عبارة عن سيرة حياة لأبولونيوس من تيانا.

Sophistenleben ، أي حياة السفسطائيين.

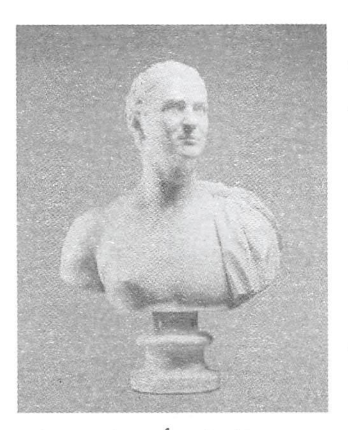
فيلوكتيت (كويوس هولكيريس بوريم كلوديكانتم فيلوكتيتم)

(Philoktet/Philoctetem claudicantem Cujus hulceris puerum)

طبقًا للأساطير اليونانية هو ابن الملك بويا من مليبويا في تيسالين، وأمه هي ديموناسّا، وتُعرف أيضًا باسم آخر هو ميتون. وكان فيلوكتيت يحارب في صفوف اليونانيين في أثناء حروب طروادة. وفي أيام شبابه الأولى كان صديقًا ومرافقًا للبطل اليوناني هيركوليس، وكان يحمل له الأسلحة. وعندما خطف الأمير الطروادي باريس هيلينا من إسبارطة أقلع فيلوكتيت كقائد للقوات المحاربة على متن سبع سفن متجهًا إلى طروادة، وفي أثناء الطريق، عندما وصلوا إلى جزيرة كريسي لدغته أفعى فلم يستطع المرافقون تحمل صراخه، أو الرائحة الكريهة المنبعثة من جراحه فقرروا أن يتركوه لأوديسيوس الذي قام بحيلة من أجل أن يتركه بمفرده في جزيرة ليمنوس. وفي السنة العاشرة للحرب قرر اليونانيون إحضاره، لأن العراف الطروادي هيلينوس ابن برياموس تنبأ بأن الانتصار في هذه الحرب لن يحدث إلا برمح هيركوليس الذي كان قد تركه لفيلوكتيت. لذلك ذهب كل من أوديسيوس وأخيلليوس ابن نيوبتوليم إلى جزيرة ليمنوس، وتقابلا مع فيلوكتيت المريض. ولكن فيلوكتيت الذي خدعه اليونانيون من قبل، كان قد أقسم بألا يحارب من أجلهم وألا يشترك معهم في قتال. لذلك أرسل أوديسيوس نيوبتوليم من أجل أن يقنعه بأن يسلمهم الرمح إذا كان يرفض العودة معهم. ولكنه في النهاية عدل عن قراراه وقرر أن يذهب معهم إلى طروادة، ومنحه اليونانيون الهدايا الكثيرة، ومن بينها سبع عذارى من طروادة، وعشرون فرسًا. وعندما حضر فيلوكتيت إلى طروادة استطاع ماخاؤن أن يعالجه، وهذا مكنه من أن يصرع باريس بضربة واحدة من رمح هيركوليس. لذلك كان يُعرف فيلوكتيت بأنه أبرع من يسدد الرمح في اليونان في وجه العدو. أما هوميروس في الأوديسا فجعل أوديسيوس يقول عن نفسه إنه أحسن من يصوب الرمح بعد فيلوكتيت. وبعد انتهاء الحرب توجه فيلوكتيت إلى إيطاليا، وأسس هناك في كالابيريا مدينة بيتيليا. اهتم

العديد من الأدباء والشعراء بتناول قصة فيلوكتيت ومنهم بيندار وسوفوكليس وفرجيل وأوفيد وسينيكا وكفينتليان وكفينتوس (من سميرنا)، وما زال العديد من الأدباء في الوقت الحاضر يتناولون قصة حياته مثل الكاتب المسرحي الألماني هاينر موللر.

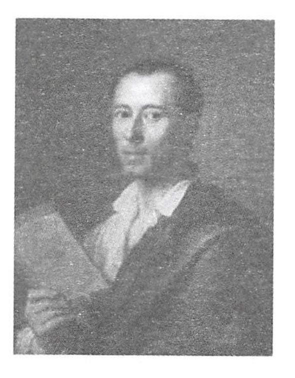
فيليب فون شتوش (Philipp von Stosch)



ولد البارون فيليب فون شتوش في الثاني والعشرين من شهر مارس من عام ١٦٩١ في مدينة كوسترين في مقاطعة براندن بورج. كان أبوه طبيبًا. وعندما انتهى من التعليم الأساسي في مسقط رأسه، توجه إلى فرانكفورت في أبريل من عام ١٧٠٦ ليدرس هناك علم اللاهوت، ولكن حبه لجمع العملات المعدنية جعله يتجه إلى دراسة الآثار وانتهى منها في عام ١٧٠٩. وتشجيعًا له أرسله والده في رحلة إلى أهم المناطق الثقافية والأثرية في أوروبا، وكانت إيطاليا هي المحطة النهائية التي أمضى فيها الغالبية العظمى من حياته، فكان البارون يشتري ويبيع التحف الفنية النادرة، وأصبح خبيرًا في هذا المجال، وزار المناطق الأثرية في هولندا. وهناك تعرف على شخص يدعى فرانس فاجيل الذي كان يجمع العملات النادرة أيضًا، وأهداه إياها بالكامل، وكان يدعمه دائمًا. ثم توجه بعد ذلك إلى إنجلترا، ثم إلى فرنسا ثم إلى إيطاليا، ودخل هذه المدينة الرائعة في أحد أيام الكرنفال في عام ١٧١٥. وتعرف هناك على الكاردينال ألكسندر ألباني، وصارت بينهما صداقة حميمة، وكان ينوي الكاردينال أن يشركه معه في عمليات حفر لاستخراج الأعمال الفنية المدفونة في باطن الأرض. ولكن والده أرسل إليه خبر وفاة أخيه المفاجئ في

فرنسا في عام ١٧١٧، فعاد إلى ألمانيا، ولكنه سرعان ما غادرها إلى روما ومنها إلى فلورنسا في عام ١٧٣١. وعندما اقتربت ساعة وفاته قرر أن يرسل في طلب أحد أقربائه، وهو ڤيلهيلم الذي يحمل اسم عائلة خاله أي ڤيلهيلم فون شتوش الذي قرر بعد وفاة خاله أن يبيع هذه الثروة الطائلة التي تزيد عن ٣٠٠٠ قطعة فنية نادرة من أجل أن يقوم برحلة إلى بلاد الشرق وبخاصة مصر. وكان البارون فون شتوش قد أرسل وصية إلى صديقه السيد ڤينكل مان يطلب منه فهرسة هذه المقتنيات. ولكن السيد ڤينكل مان وصل متأخرًا أي بعد وفاة البارون فون شتوش، ولما رأى هذه التحف النادرة دهش كثيرًا واستغرق وقتًا طويلاً حتى قام بتسجيل كل قطعة من هذه القطع، ونشرها في عام ١٧٦٠ في فلورنسا بعنوان: "Description des pierres gravées de feu Monsieur le baron de Stosch".

ڤينكل مان (Johann Joachim Winckelmann)



ولد يوهان يوأخيم ڤينكل مان في التاسع من ديسمبر من عام ١٧١٧ في مدينة شتيندال لأبوين فقيرين، حيث كان أبوه يعمل صانعًا للأحذية، وقُتل ڤينكل مان في الثامن من شهر يونيو من عام ١٧٦٨ في أحد المطاعم بالقرب من مدينة تريستا في إيطاليا. أظهر ڤينكل مان رغبة ملحة في التعليم والدراسة. ويرجع السبب في ذلك إلى مدير المدرسة الذي أحبه كثيرًا، وكان يستضيفه في منزله نظرًا لإصابته بالعمى، فكان ڤينكل مان يصطحبه في الطريق، وكان يقرأ له الكتب، وهذا جعله يطلع على ما في مكتبة المدرسة من كتب مهمة. وفي سن الثامنة عشرة توجه إلى مدينة هامبورج من أجل أن يشتري كتب فابريسيوس."Fabricius" التي

كانت تباع هناك، وحصل على مبالغ مالية من بعض الأمراء ورجال الدين والموظفين لشرائها. وفي العشرين من عمره التحق بالجامعة. لكنه كان يمكث في المكتبات كثيرًا من أجل القراءة في فروع الأدب المختلفة بدلاً من الذهاب إلى محاضرات في علم اللاهوت والإنجيل.

أعماله الأدبية:

كان أهم أعماله كتاب بعنوان: "über die Nachahmung der Griechischen Kunstwerke" أي تقليد الفنون اليونانية القديمة الذي حظي باهتمام العديد من العلماء، وتُرجم إلى عدة لغات. هذا الكتاب نفسه انتقده ليسينج بشدة، وأظهر العديد من الأخطاء فيه. وقال في آخر عبارة في هذا الكتاب إنه يكن كل الاحترام للسيد ڤينكل مان، ويعتز بآرائه الجيدة، ولكنه أراد فقط أن ينفض التراب عن ثيابه



ڤينوس (Venus)

إنها ربة الحب والرغبة الجنسية والجمال عند الرومان فقط، ولا تجد أحدث النظريات ما يؤيد أن الإلهة الإيطالية ڤينوس كانت ربة الحقول والبساتين والربيع والفلاحين وزارعي حقول العنب، ولكن المؤكد أنها منذ القرن الرابع ق.م. كانت تعرف بإلهة الحب، ووضعها الرومان في مكانة مساوية تمامًا لأفروديت اليونانية. وفي عام ٢٩٥ ق.م. دشن لها كڤينتوس فابيوس ماكسيموس جورجس أول معبد لتقديسها. وبالإضافة إلى ممارسة جميع شعائر العبادة والتقديس من الرومان بنفس الدرجة التي

حظيت بها أفروديت من اليونـانيين، فإنهـا حظيـت بخاصـية أخـرى، وهـي أنها "Venus genetrix" أي الأم الأولى للشعب الروماني لأنها هي أم آنيـاس "mater Aeneadum". من هذا المنطلق شيد لها يوليوس قيصر معبدًا مهيبًا في عام ٤٦ ق.م. حيث كانت تقام فيه الاحتفالات كل عام لمدة أحد عشر يومًا.

فينيوس (Φινεύς /Phineus)

فينيوس هو ابن الملك الفينيقي أجينور– ملك زالمي ديسوس – في تراقيـا. أما ابنه فينيوس فكان عرافًا وتزوج من امرأة تدعى كليوباترا، وأنجب منها ولدين، ولكنه عندما تزوج بأخرى حرضته على أن يصيب ابنيه مـن الزيجـة الأولـى بالعمى. وارتكب بالفعل هذه الجريمة الحمقاء، فعاقبته الأشباح على ذلك بأنها كانت تعذبه كلما جلس إلى المائدة ليأكل، وكانت تخطف الطعام من أمامه، وتدنس وتلوث ما تبقى منه. فظل في جوع دائم، وكان يتعذب من شدة الآلام الناتجة عـن ذلـك. وفي رواية أخرى قيل إن بوزايدون هو الذي أمر بمعاقبته، لأنه أفشى سر الطريق إلى اليونان لأبناء فريكسوس الذين مروا مع المسافرين من رحلـة الأجرونـوتن، وكان إخوة زوجته الأولى من بينهم فأشفقوا عليه وحرروه من ألم الجـوع ومـن النكبة التي ألمت به. وفي المقابل أفصح لهم عن الطريق التي ينبغي أن يـسيروا فيها كنوع من الشكر والعرفان.

كاتول (Gaius Valerius Catullus /Catull)

ولد جايوس ڤاليريوس كاتوللوس في القرن الأول ق.م. في سيرميونا بالقرب من ڤيرونا، ولم يُعرف عن حياته شيء سوى من خلال قصائده التي يمكـن منهـا استنتاج بعض الحقائق والملامح الرئيسية. كان والده من ميسوري الحال من طبقة الفرسان، وكان يتردد على منزله الشخصيات المهمة. ويقال إن القيصر نفسه كان

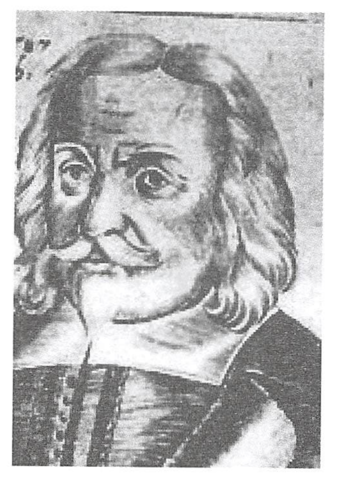
من بينهم، عندما كان قنصلاً على مقاطعة جاليا سيسالينا. وعاش كاتوللوس معظم حياته في روما، وكان يتمتع بالحياة الرغدة الكريمة من الميراث الذي خلفه له أبوه، لذلك لم يعش في ظل أحد الأمراء مثلما فعل معظم معاصريه من الشعراء. وهذه الظروف جعلت لديه القدرة على أن ينتقد من لا يعجبه، حتى من الشخصيات البارزة والمهمة من دون خوف مثلما فعل مع القيصر ماركوس أورِيايوس. وينتمي الشاعر الروماني كاتوللوس إلى جماعة المجددين في الشعر الذين ابتعدوا عن المناهج التي طرقها من سبقوهم من الشعراء، وكان للشاعر الهيليني كاليماخوس والشاعرة صابفو أثر كبير عليه. وأشهر أعماله هي قصائد كارمينا التي اقتبسها المؤلف الموسيقي الألماني كارل أورف في أوبرا بعنوان:"كارمينا بورانا".

كاساندرا (Κασσάνδρα /Kassandra)



طبقًا لما تقوله الأساطير اليونانية فإن كاساندرا هي ابنة الملك برياموس، وأمها هي هيكاب، وهي أخت كل من هكتور وبوليكسيانا وباريس وتريولوس. وعندما أحبها الإله أبوللون منحها القدرة على التنبؤ بالغيب، ولما رفضت عرضه، صب عليها اللعنات لأنه لم يستطع أن يسترد هذه الخاصية منها مرة أخرى، وأضاف أيضًا إلى ذلك ألا يصدق أحد أيًا من التنبوءات التي تقولها. وحدث ذلك بالفعل، فلم يصدقها شعبها عندما حذرته من الحصان الطروادي، وأنه ليس إلا خدعة من أجل أن تسقط طروادة في أيدي الغزاة. وبعد احتلال طروادة هربت كاساندرا إلى معبد أثينا، واختبأت فيه، ولكن آياكس من مدينة لوكري عرف مكانها، واغتصبها. وبعد ذلك اعتبر أجاممنون أنها من حقه، وأخذها معه إلى ميكين كعشيقة له. وبعد وصوله إلى بيته قامت زوجته كليتمنسترا هي وعشيقها بقتله في الحمام بالخنجر، وكانت كاساندرا قد تنبأت بذلك أيضًا، وعقابًا لها طعنتها كليتمنسترا بالخنجر وقتلتها (انظر الصورة المرفقة)

كاسبار فون بارت (Caspar von Barth)



ولد سليل الأمراء كاسبار فون بارت في الواحد والعشرين من شهر يونيو من عام ١٥٨٧ في مدينة كوسترين، وتوفي في السابع عشر من شهر سبتمبر من عام ١٦٥٨، وكان عالمًا لغويًا وعالمًا متخصصًا في عصر الباروك. وفي عام ١٦٠٧ ذهب إلى مدينة ڤيتن برج من أجل الالتحاق بالجامعة هناك، واستمع إلى محاضرات في الشعر اللاتيني من الأستاذ فريدريش تاوب مان الذي حثه على البحث في الأدب الكلاسيكي، فقام كاسبار فون بارت برحلة تعليمية إلى جميع الدول الأوروبية لمدة عشر سنوات، وكانت حياته الثرية تتيح له أن يستمر في أبحاثه في العلوم الفلسفية والإنسانية. وهذه الرحلة العلمية جعلته يتعرف على جميع العلماء في كل أنحاء أوروبا. وبعد عودته عاش لفترة قصيرة في مدينة هالّه، ثم ذهب للعيش في ضيعته القريبة من مدينة ليبتسيج. وبعد فترة شب حريق فيها والتهمت النيران مكتبته القيمة، وقضت على كل أبحاثه ومؤلفاته. فترك منزله واستقر في منزل آخر بالقرب من مكتبة الجامعة في ليبتيسج ليستكمل أبحاثه في عزلة وصمت. وتضمنت أبحاثه العديد من التصحيحات اللغوية وتعليقات وشرحًا وتفسيرًا للأعمال الكلاسيكية. ويتسم بحثه بالمنهجية العلمية، وما يدل على ذلك أن ليسينج يستشهد بعبارة حققها بارت في الفصل الثامن والعشرين من هذا الكتاب.

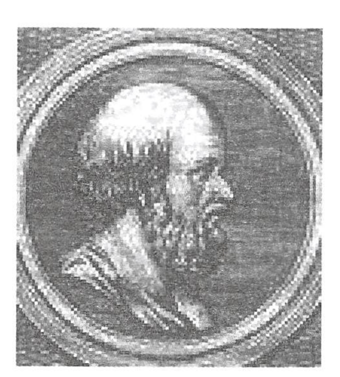
كالخاس (Κάλχας / Calchantem /Kalchas)

هو ابن تيزتور، وهو العراف الرسمي لليونان في أثناء حرب طروادة. وفي أثناء هذه الحروب تنبأ بضرورة وجود أخيلليوس في أرض المعركة، وكذلك بضرورة جلب رمح هيركوليس من فيلوكتيت من أجل غزو طروادة. كما أنه تنبأ بغضب الإلهة آرتيميس على أجاممنون، وأنه لا بد من أن يضحي بابنته الكبرى إفيچينيا. كما أنه تنبأ بالظلم الذي وقع على كريسايز الذي كان سببًا في غضب أبوللون، ومن ثم أصاب الجيش اليوناني بمرض الطاعون. كما أنه أعلن أيضًا عن النبوءة التي أدت إلى بناء الحصان الخشبي من أجل خداع الطرواديين. كذلك تنبأ لنفسه أيضًا بأنه سوف يموت عندما يقابل من هو أمهر منه في التنبؤ. وبالفعل تقابل مع شخص يدعى موبسوس بالقرب من مدينة كولوفون. وكان ذلك في نهاية الحرب الطروادية عندما كان موبسوس ينتقل من سفينة إلى أخرى، ويحذر اليونانيين من الصعود على متن السفن، لأن الآلهة تنوي إغراق الأسطول البحري. وبعد ذلك عُقدت منافسة بين كالخاس وموبسوس من أجل معرفة من منهما الأفضل. وفي أثناء ذلك شاهد الاثنان أنثى خنزير على وشك الوضع، وتساءل الجميع كم عدد الخنازير التي سوف تضعها، فرد كالخاس قائلاً ثمانية. أما موبسوس فقال تسعة. وكان هذا هو العدد الصحيح. في هذه اللحظة مات كالخاس من شدة خجله لهزيمته أمام موبسوس.

كاليتليس (Kalliteles)

كان كاليتليس نحاتًا يونانيًا عاش في القرن الخامس ق.م. وكان مساعدًا لأوناتاس.

كاليماخوس (Καλλίμαχος/Kallimachus)



ولد كاليماخوس بين عامي ٣٢٠/٣٠٣ ق.م. في مدينة كيرينا (حاليًا في ليبيا)، وتوفي بعد عام ٢٤٥ ق.م.في مدينة الإسكندرية في مصر. وكاليماخوس من شعراء العصر الهيليني، وكان عالمًا وباحثًا ومديرًا لمكتبة الإسكندرية ومؤسسًا لعلم النحو. تميزت أعماله الأدبية بالسخرية والتهكم، وكان من أشهر أعمدة الثقافة البطلمية في مصر وفي العصر الهيليني كله. ولد كاليماخوس لعائلة مرموقة من سلالة الملك باتوس الأول، مؤسس الدولة وأول ملك لها. ونشأ كاليماخوس في الإسكندرية في بلاط البطالمة، وتلقى تعليمًا أدبيًا. عمل بعد ذلك معلمًا في مدينة إلويزيز القريبة من الإسكندرية، ولكن هذه الوظيفة لم تتناسب مع وضعه الأسري والاجتماعي، ولا المكانة التي وصل إليها فيما بعد، حيث إنه أصبح المدير الثالث لمكتبة الإسكندرية. كما أن القصائد التي كتبها بعنوان بطليموس الثاني وزوجته الثانية أرزنيو الثانية تبين العلاقة الوثيقة بينه وبينهما. وذكرت الموسوعة البيزنطية "سودا" التي كتبها سويدا (انظر حياة سويدا في هذا الملحق!) أن كاليماخوس ألف أكثر من ثمانمائة كتاب (هذا يعني ٨٠٠ لفة من ورق البردي) في موضوعات مختلفة، ولكن للأسف لم يصل منها إلا القليل في شكل متكامل، والبعض الآخر وصل منقوصًا. ومن أهم ما كتب كاليماخوس من الأعمال الأدبية النثرية كان ما عرف بدليل الأدباء المكون من مائة وعشرين جزءًا، وهو عبارة عن مجموعة مختارة من الأدباء اليونانيين من مكتبة الإسكندرية، فكان يكتب نبذة عن كل واحد منهم. وبهذا كان أول من أنشأ ما سُمى بكتالوج المكتبات في العالم. كما أنه ألف العديد من الموسوعات عن

العادات والتقاليد السائدة في كل مدينة، وتناول عادات البربر، واستعرض تاريخ تأسيس كل مدينة، أو جزيرة، وكتب أيضًا أعمالاً نقدية في الأدب. ووجد العديد من أوراق البردي التي كتبها بخط يده. ونظرًا لأهمية أعماله فقد استشهد كثيرون بها، وهذا يدل على أن الشعراء وبالأخص المعروفين بالمجددين الرومانيين أمثال كاتيللوس وبروبيرز وأوڤيد كانوا يقبلون على قراءة أعماله، ويقلدونها. كما أنهم ترجموا هذه الأعمال إلى لغات مختلفة أيضًا. ومن لم يكن تأثيره واضحًا على الآخرين في مجال الأدب فحسب، بل إن هناك العديد من تلاميذه الذين أداروا مكتبة الإسكندرية من بعده أمثال أبولونيوس من روديسيا وإيراتوسيتينس من كيرينا وأرستوفانيس من بيزنطة.

أعماله:

sechs Hymnen an die olypischen Götter: an Zeus, Apollon,Atremis; auf die Insel Delos; auf Athene und Demeter

63 Epigramme in der Griechische Anthologie

größeres Fragment des Epyllion (kleinen Epos) Hekale

Aitia ("Ursprungsgedichte", von altgriechisch: αἰτίον - Ursprung, Schuld, Ursache; αἰτία - Ursprünge

كايلوس

(Graf Anne-Claude-Philippe de Tubières-Grimoard de Pestels Levieux de Lévis,comte de Caylus, marquis d'Esternay, baron de Bransac)

هو الكونت آنا كلود فيليب دي توبيرى دي باستيل ليفيو دي ليفيس كومت دي كايلوس الذي ولد في الواحد والثلاثين من شهر أكتوبر من عام ١٦٩٢، وتوفي في الخامس من شهر سبتمبر من عام ١٧٦٥. كان صاحب أتيليه لبيع التحف النادرة، وكان أيضًا متخصصًا في الآثار القديمة، قام بعدة رحلات إلى اليونان وإلى الشرق، ورجع إلى باريس في عام ١٧١٧ ومعه مجموعة كبيرة من التحف النادرة. وفي الأعوام التالية عكف على دراسة العصور والفنون القديمة. وأصبح كايلوس عضوًا في الأكاديمية الملكية للرسم والنحت، وكان أيضًا عضوًا في أكاديمية الخطوط القديمة.

كتيسياس من كنيدوس (Κτησίας / Ktesias von Knidos)

ولد كتيسياس في مدينة كنيدوس الساحلية الموجودة في غرب آسيا الصغرى،.وكان مؤرخًا يونانيًا من عصر الأنتيكة، وكان معاصرًا لأكسينوفون الذي عاش في نهاية القرن الخامس ق.م.، وبداية القرن الرابع ق.م.، واشتهرت مدينته بأطبائها في عصر الأنتيكة، وكان كتيسياس أحد أعضاء عائلة الأسكليبيادن التي تنتسب إلى أسكيبيوس إله الشفاء في الأساطير اليونانية القديمة، وكان هيبوقراطوس أيضًا أحد أعضاء هذه العائلة. لما كان كتيسياس طبيبًا مشهورًا وناجحًا، استدعاه الملك الإيراني أرتاكسرإكس الثاني منيمون، وأصبح طبيبه الخاص وطبيب عائلته أيضًا. وبعد قضاء سبعة عشرة عامًا هناك قرر العودة إلى أرض الوطن، وكان ذلك في عام ٣٩٨ ق.م.، وبدأ في كتابة مخطوطات شاملة في ثلاثة عشر جزءًا:"Persika /Περσικά" أي تاريخ المملكة الفارسية. كما كتب كتيسياس أيضًا مخطوطة صغيرة عن الهند بعنوان:" Indika /Ἰνδικά" أي تاريخ الهند حيث إنه أعطى وصفًا مفصلاً عن الجزء الشمالي من شبه القارة الهندية، ويُعتقد أنه جمع في هذه المخطوطة الصغيرة العديد من القصص والأساطير التي كانت سائدة في الهند في ذلك الوقت، ولكن معظم ما كتبه كتيسياس لا يلقى ترحيبًا

من المتخصصين، وانتقده الكثيرون بشكل عنيف أمثال لوقيان، الذي قال إن الموضوع لا يتعلق بوصف تاريخي حقيقي، بل هو عبارة عن مجموعة من الشائعات. كذلك استاء بلوتارخ بشدة من هذه المخطوطات واستنكرها، ويتصور البعض أن هذه المخطوطات ما هي إلا عبارة عن رواية خيالية، ليس أكثر من ذلك. كما يُعتقد أن هذه المخطوطات كان لها الأثر الأكبر على صورة الفرس عند الشعب اليوناني حتى اليوم.

كراتيروس (Craterus/ Kraterus)

كان كراتيروس نحاتًا يونانيًا ولد في القرن الأول قبل الميلاد، وتقول مصادر أخرى أنه عاش في القرن الثاني قبل الميلاد، ومصادر أخر تعتقد أنه ربما يكون هو نفسه الشخص الذي عُرف بـ" كراتيروس من طيبة".

كڤينتليان (Quintilian/ Marcus Fabius Quintilianus)

ولد ماركوس فابيوس كڤينتيليانوس في عام ٣٥ ميلادية في مدينة كالاجوريس المعروفة اليوم باسم كالاهورا في إسبانيا، وتوفي في عام ٩٦. وكان معلمًا رومانيًا مشهورًا في علم البلاغة، وتتلمذ على يد كل من كڤينتوس ريميوس بالامون، وجناوس دوميتيوس آفر. وبعد عودته إلى بلاده اصطحبه في عام ٦٨ ميلادية حاكم جالبا إلى روما الذي أصبح قيصرًا فيما بعد. وفي بداية حياته عمل كڤينتليان محاميًا ومعلمًا للخطابة. ومن أهم تلاميذه كان بلينيوس وچوڤينال.

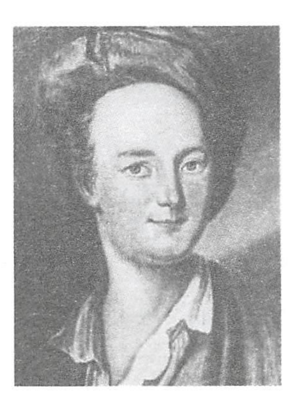


ولقد اتسعت شهرته في عهد القيصر دوميتيان، وحصل بسببها على أعلى درجات الامتياز (consularia ornamenta) التي لا تُمنح إلا لأعضاء مجلس الشيوخ فقط. وعندما أسس فيسباسيان في روما مدرسة للبلاغة عُين فيها كڤينتليان كأول مدرس يحصل على راتبه من الدولة. وظل يعمل فيها أكثر من عشرين عامًا ثم أُحيل إلى المعاش. وفي عام ٩٠ تقريبًا عمل مدرسًا خاصًا للأمراء في بلاط القيصر دوميتيان. وفي هذه الأثناء قام بتأليف أهم أعماله وهو (Institutio oratoria أي تعليم فن الخطابة في اثنى عشر جزءًا التي تتضمن مناهج وأساليب تربوية في الوقت ذاته، وكانت تحتوي أيضًا على المبادئ الأساسية في التعليم بشكل منهجي ومنظم؛ وبالأخص في كل ما يتعلق بفن البلاغة. ويظهر جليًا أن كڤينتليان كان متأثرًا ومعجبًا بشدة بفن الخطابة وبأسلوب سيزرو، الذي كان يعتقد أنه مثالاً يحتذى في فن الخطابة، وكان يجسد هذه المعايير في المجلدات التي خصصها لذلك. وكان يفضل اللغة البسيطة الطبيعية، وينتقد بشدة اللغة المصطنعة والمتكلفة التي كان يستخدمها بعض معاصريه. ولقد فقدت أغلبية كتاباته وخطبه. ومع ذلك فإن أهم ما يمكن أن يُذكر هنا هو أن كتاباته كان لها تأثير كبير على أصحاب المذهب الهوماني أي الإنساني، لأنه لخص الأساسيات في مدرسة سيزرو التي تحظى بتأثير كبير حتى في العصور الحالية. وفي المجلد العاشر يتناول كڤينتليان نبذة عن تاريخ الأدب والحضارة الرومانية واليونانية مع تحديد للملامح الأساسية فيهما مع نقد موضوعي. ولا بد من تأكيد أنه تناول كلاً من الأدباء الرومان واليونانيين على اعتبار أنهم مثل عليا تحتذى لتميزهم في فن الخطابة بالنسبة إلى الطلاب من الشباب ممن يتعلمون فن الخطابة. كما أن كڤينتليان لم يعط نموذجًا للمعايير الجمالية، ولكنه كان يهتم ويقدر بشكل عام التأثير الذي يحسّن من أسلوب طلاب علم البلاغة عند قراءتهم للأدب.

كفينتوس كالابر (Κόιντος Σμυρναίος / Quintus von Smyrna /Quintus Calaber)

يُعرف بكفينتوس من سميرنا، أو سميرنايوس الذي كان أديبًا في عصر الأنتيكة اليوناني في القرن الرابع الميلادي، وكتب ملحمة بعنوان: "Tὰ μεθ' Ὅμηρον ta meth' Homeron" أي "ما بعد هوميروس"، وهي التي استشهد بها الكثيرون، ولكن تحت عنوان آخر هو:"Posthomerica"، وهي ملحمة في أربعة عشر جزءًا، تبدأ بمراسم دفن هكتور، وتنتهي بغزو طروادة، ودخول الحصان الخشبي. هذا العمل يعد من الأعمال الأدبية التي أعقبت ملاحم كيكلوس اليونانية التي فقدت وهذه الملاحم تضم تاريخ حروب طروادة كلها.

كلايست (Ewald Christian von Kleist)



ولد إيفالد كريستيان فون كلايست في شهر مارس من عام ١٧١٥. وفي عام ١٧٢٤ التحق بمدراس الچيزويت في الكورنة البولندية:"Polnisch-Krone"، وظل هناك حتى عام ١٧٢٩. وفي الخامس عشر من شهر سبتمبر من العام نفسه التحق هو وأخوه بالمدرسة الثانوية في مدينة دانسيك. وفي عام ١٧٣١ بدأ بدراسة الحقوق في مدينة كونيجس برج، وكان في أثناء ذلك يتردد على محاضرات الرياضيات والفلسفة واللاهوت، واستمر هناك حتى عام ١٧٣٥. وكان أسمى هدف بالنسبة إليه هو العمل في الدواوين الحكومية. لذلك رجع في العام نفسه إلى منزل

العائلة. وفي عام ١٧٣٨ توفي والده. وفي أثناء زيارته للدوقة جولتس، وهي قريبة لعائلته من بعيد، وقع في غرام ابنتها ڤلهلمينا، وكان لا بد من أن تسعى الدوقة في الحصول له على عمل في الهيئات الحكومية حتى يتم الزواج من ابنتها، ولكنه في عام ١٧٤٠ وبعد استلامه العمل مباشرة استدعى الملك فريدريش الثاني ضباط بروسيا إلى جيشه، وكان كلايست واحدًا منهم. وفي عام ١٧٤١ ترك الخدمة في الجيش الدانمركي، وعاد إلى صفوف الجيش في ألمانيا. وفي عام ١٧٤٣ حثه الشاعر جلايم على كتابة الشعر، وصدر له ديوان بعنوان: "الأغاني الآناكرينونية" نسبة إلى آناكريون. وفي عام ١٧٤٩ انتهى من قصيدة فلسفية عن الطبيعة بعنوان الربيع في ٤٦٠ بيتًا، وكانت سببًا في شهرته الأدبية. وفي عام ١٧٥٥ أصدر ديوانين من الشعر لمجموعة من القصائد الفكرية الفلسفية. وفي عام ١٧٥٦ أصدر قصيدة الربيع مرة أخرى، ولكن مختصرة ومعها مجموعة من القصائد الأخرى بعنوان:"قصائد لشاعر الربيع." والتقى بليسينج لأول مرة في شهر أبريل من عام ١٧٥٧، وتوطدت العلاقة بينهما، وتأثر به ليسينج، وكان بالنسبة إليه نموذجًا يحتذى لرائد الجيش، وظهر كلايست كشخصية أدبية باسم الرائد تيل هايم التي نسجها ليسينج في إحدى مسرحياته المعروفة بعنوان:" مينا فون بارن هيلم"، وبناءً على نصيحة صديقه ليسينج كتب كلايست مسرحية نثرية في عام ١٧٥٨ بعنوان:"سينيكا". وفي العام نفسه كتب كلايست قصيدة بعنوان:"إلى الجيش في بروسيا"، وكتب أيضًا قصيدة أخرى بعنوان:"قصيدة للأبطال:سيسيديس، وباخيس." ورغم الصداقة التي تجمع بينهما فإن ليسينج انتقده بشدة على قصيدة الربيع.

كلود بيراولت (Claude Perrault)

ولد كلود بيراولت في الخامس والعشرين من شهر سبتمبر من عام ١٦١٣ في باريس، وتوفي في التاسع من شهر أكتوبر من عام ١٦٨٨ في باريس. كان من أهم المهندسين المعماريين الفرنسيين، وكان أيضًا منظّرًا في الفنون وعالِمًا في اللغات القديمة وطبيبًا وعالِمًا في العلوم الطبيعية. وكان له أخ يدعي تشارلز بيراولت الذي كان شاعرًا ومنظّرًا في الفنون أيضًا. وفي عام ١٦٨٣ أصدر كلود بيراولت كتابًا (انظر أعماله!) اعتُبر من أهم الكتب التي وضعت الأسس لنظام الأعمدة في الأبنية الكلاسيكية في فرنسا. كما أنه ترجم عشرة كتب في فن المعمار في الدولة الرومانية القديمة وكانت الطبعة الأولى في عام ١٦٧٣ بعنوان: Les dix livres d'architecture de Vitruve، وكانت الطبعة الثانية في عام ١٦٨٤. وكانت كتاباته عن العصور القديمة والعصور الحديثة تمثل مصدرًا مهمًا بالنسبة إلى الطرق والمناهج الحديثة، لأنه كان يعتقد أن الجمال لا يمكن أن يكون مطلقًا بمثابة قانون إلهي:"beautez positives"، ولكنه نسبي بحسب العصر، وبحسب ذوق البشر:"beautez arbitraires". وكان مجلس اللوفر المصغر يتكون من كل من كلود بيراولت ولويس دي فاوي وتشارلز لو برون الذين كُلفوا في عام ١٦٦٧ – بعد أن أخفق برنيني في مهمته– بوضع خطة لتصميم البوابة الرئيسية الشرقية لمتحف اللوفر، هذه البوابة التي كانت تعد دليلاً وشاهدًا على التفوق المعماري الفرنسي على نظيره الإيطالي في القرنين السابع عشر والثامن عشر. لذلك كُلف المجلس أيضًا بتصميم البوابة الرئيسية الجنوبية لمتحف اللوفر. كما حاز كلود بيراولت الدكتوراه الفخرية من جامعة السوربون في باريس، وكان أيضًا من أوائل الأعضاء في الأكاديمية الملكية للعلوم.

أعماله:

Ordonnance for the five kinds of columns after the methods of the ancients ("Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens.Paris 1683

كلود جاسبارد باخت دي ميتسيرياك (Claude Gaspard Bachet de Mezeriac)

ولد كلود جاسبارد باخت دي ميتسيرياك في التاسع من شهر أكتوبر من عام ١٥٨١ في بورج ــ ن ــ بريس، وتوفي في السادس والعشرين من شهر فبرايــر من عام ١٦٣٨. وهو عالِم فرنسي في علم الرياضيات. وبالإضافة إلى براعته في هذا العلم، فإنه كان يترجم من اللغة اليونانية القديمة، وحقق طبعة عن ديوفــانتوس من الإسكندرية في عام ١٦٢١ بعنــوان: "Diophantos von Alexandrien"، كما أنه حقق طبعة أوفيد مع كتابة تعليق في المقدمة عليها في عام ١٦٢٦ بعنوان: "Comment sur les epitres d'Ovide". وفي عام ١٦٣٥ أصبح عضوًا فــي الأكاديمية الفرنسية.



كليمنس ألكسندرينوس Κλήμης / Clemens Alexandrinus) (Ἀλεξανδρεύς

ولد تيتوس فلاڤوس كليمنس ألكــسندرينوس فــي عام ١٥٠ ميلادية في أثينا، وتوفي في عــام ٢١٥ فــي الإسكندرية، ويعرف حاليًا باسم كليمنس السكندري، وهو

عالم لاهوت، وكان متخصصًا في كتابة المؤلفات الدينية، وغادر موطنه أثينا من أجل أن يدرس تعاليم العقيدة المسيحية في كل من اليونان وجنوب إيطاليا ومصر. وفي عام ١٧٥ أصبح معلمًا في "مدرسة الإسكندرية الكاتيشيتية" التي كان لها أبلغ الأثر في تطور علم اللاهوت في العالم أجمع. وفي عام ٢٠٠ أصبح كليمنس السكندري مديرًا للمدرسة بعد وفاة مديرها بنتينوس (من الإسكندرية) الذي كان معلمًا يدرّس تعاليم الكنيسة الأرثوذكسية. وحاز كليمنس على احترام وإعجاب الجميع في الشرق في الفترة المتأخرة من عصر الأنتيكة، وعلى الرغم من ذلك فإن كتبه لم تترجم في العصر الوسيط إلى اللغة اللاتينية، وبالإضافة إلى ذلك فإن بنيديكت الرابع عشر طلب في عام ١٧٤٨ أن يشطب اسمه من القائمة التي يُسجل فيها أسماء القديسين، لأن أحدًا لم يعرف شيئًا عن حياته، خاصة لأنه عاش في الإسكندرية أكبر جزء من حياته.

أعماله:

Protreptikòs eis toùs Héllenas أي "كتاب لحث اليونانيين" في ثلاثة أجزاء، يناقش ويعالج فيه المناهج الفلسفية من أجل أن يحث اليونانيين المثقفين على الدخول في العقيدة المسيحية.

Paidagogós أي "المربي" ويعالج فيه مفهوم الأخلاق من منظور العقيدة المسيحية، ويناقش فيه العديد من الموضوعات الأخلاقية.

Stromateis/ strōmateús στρωματεύς أى "البساط أو الغطاء اليومي"، ويحاول كليمنس في هذا العمل المكون من ثمانية أجزاء أن يقرب بين الفلسفة اليونانية والعقيدة المسيحية، لأنه كان يعتقد أن الفلسفة اليونانية ما هي إلا تمهيد للديانة المسيحية الحقة: "γνῶσις gnosis".

كورنيليس دى باوف (Cornelis de Pauw)

ولد كورنيليس دى باوف في التاسع عشر من شهر أغسطس من عام ١٧٣٩ في أمستردام، وتوفي في الخامس من شهر يوليو من عام ١٧٩٩ في إكسانتن. كان مؤرخًا دانماركيًا وعالِم لغة وباحثًا فلسفيًا في الثقافات. كما أنه كان أحد الأعضاء الذين يشتركون في كتابة الموسوعة التي كان يصدرها ديدرو. وحاز كورنيليس دى باوف كأول أجنبي الجنسية الفرنسية الشرفية. وفي عام ١٨١١ أمر نابليون بترجمة أعمال باوف بعنوان:"مسلة باوف - مؤلف الأبحاث عن مصر والصين واليونان وأمريكا". كما سُمي شارع باسمه في الجزء الجنوبي في قلب مدينة إكسانتن. ولفت كورنيليس دى باوف أنظار الجميع إليه في أثناء حياته بسبب آرائه المتطرفة، حيث إنه يقول:" إن احتلال أمريكا عمل غريب وشاذ حقًا. إن هذه القارة لا توفر المستوى المعيشي المطلوب للبشر القادمين من الحضارات الكبيرة بسبب قلة مواردها. لذلك فإن كيان البشر المتحضرين الذين يذهبون إلى هناك مليء بالمصاعب، ويكفي أن أكثر من نصف مليون ألماني ذهبوا إلى هناك واختفوا في مجاهل الغابات من دون فائدة بسبب البحث عن الذهب والتبغ."

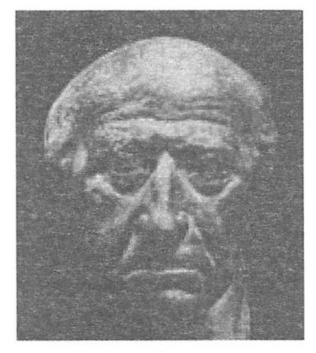
أعماله:

Recherches philosophiques sur les Américains, ou Mémoires intéressants pour servir à l'Histoire de l'Espèce Humaine. Avec une Dissertation sur l'Amérique & les Américains. London 1771

Recherches philosophiques sur les Égyptiens et les Chinois. London, Lausanne und Genf 1774

Recherches philosophiques sur les Grecs. Paris 1788, Berlin 1787-1788

كورنيليوس نيبوس (Κορνήλιος Νέπως / Cornelius Nepos)



ولد كورنيليوس نيبوس في نحو عـام ١٠٠ ق.م.، وتوفي بعد عـام ٢٨ ق.م. كـان مؤرخـًا رومانيًا، وألف كتبًا عن تاريخ حياة القادة الحربيين غير الرومانيين:"De viris illustribus" . نـشأ نيبوس في شمال إيطاليا، وكان من طبقة الفرسـان، وكان صديقًا للشاعر كاتيللوس الذي أهداه مجموعة من قصائده في أحـد دواوينـه الشعرية. كما أنه كان صديقًا لماركوس تيليوس سيزرو، وأيضًا لتيتوس بومبونيوس أتيكوس. ولم يتبق من أعماله التي كتبها عن التاريخ ووصـف جغرافيـا الأرض سوى السير التي كتبها. وانتشرت أعماله كمادة تـدرس فـي المـدارس لـسهولة أسلوبها، وبساطتها.

كونـــستانتينوس مناســـيس/ (Κωνσταντίνος Μανασσῆς Konstantinus Manasses)

ولد كونستانتينوس مناسيس في نحو عام ١١٣٠ في القسطنطينية، وتوفي في عام ١١٨٧. وكان أديبًا ويعمل أيضًا في السلك الدبلوماسي، وألف كونـستانتينوس مناسيس موسوعة في تاريخ العالم. وربما يكون قد عُين قسيسًا بيزنطيًا على المدينة اليونانية نوباكتوس. كان مناسيس أحد أعضاء المجموعة الأدبية التي كانت تدعمها إيرينا كومنينا، أخت زوجة القيصر البيزنطى مانويل الأول كومنينوس. وفي عـام ١١٦٠ أرسله القيصر في رحلة إلى الأراضي المقدسة (فلـسطين) مـن أجـل أن يحضر له عروسًا من هناك بعد أن ماتت زوجته. قام كونستانتينوس مناسيس بأداء هذه المهمة، وأحضر له القيصرة ماريا فون أنتيوخيـا. ويتنـاول مناسـيس هـذه

الأحداث في رواية رومانسية بعنوان:"Aristander und Kalithea" التي صاغها شعرًا في عمل له بعنوان:"Hodoiporikon"، ولكن أهم أعماله كانت بعنوان:"Chronike synopsis" أي "موسوعة تاريخ العالم" التي كتبها في عام ١١٨١ وتدور حول الأحداث التي جرت في العالم منذ نشأته وحتى عام ١٠٨١. وفي القرن الرابع عشر تُرجمت هذه الموسوعة إلى اللغة البلغارية بأمر من القيصر إيفان ألكسندر وأضيف إلي هذه الطبعة المترجمة الكثير من الصور.

كيفالوس (Cephalus)، وبروكريس (Prokris)، وأورا (Aura)



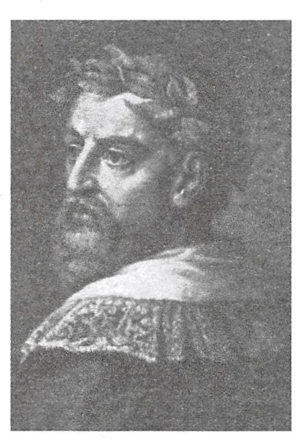
قصة كيفالوس وزوجته بروكريس تتلخص في أن كيفالوس كان أحد أبطال مملكة أتيكا التي كان يحكمها الملك والد بروكريس التي تزوجها كيفالوس رغم أنه كان يعشق الإلهة إيوس التي منحته خاصية التغير في أشكال مختلفة، فاستغل ذلك من أجل أن يختبر إخلاص زوجته له، ولكنها لم تنجح في الامتحان، وقررت أن تهرب إلى كريت عند آرتيميس، التي منحتها كلب صيد ورمحًا لا يخطآن الفريسة أبدًا، وأخبرتها لو أنها استطاعت أن تسامح زوجها، فعليها أن تقدم هذين السلاحين هدية له. لكن بروكريس كانت تشك في أن زوجها ما زال على علاقة بعشيقته السابقة التي كانت تأتيه في بعض الأحيان في صورة نسيم عليل أي (أورا). وفي إحدى المرات تتبعته في رحلة صيد وصوبت إليه الرمح الذي لا يفلت منه أحد، فقتلته. والصورة المرفقة تعرض كلاً من كيفالوس وأورا.

لآميتري (Julien Offray de La Mettrie)



ولد چوليان أوفراي دي لآميتري في الثالث والعشرين من شهر نوفمبر من عام ١٧٠٩ في سانت مالو لأب يعمل في تجارة المنسوجات، وتوفي في الحادي عشر من شهر نوفمبر من عام ١٧٥١ في بوتس دام. كان فيلسوفًا وطبيبًا، واشتهر بالفلسفة المادية، لذلك عُرف بين معاصريه من علماء التنوير بـ"enfant terrible" أي الطفل المزعج. درس لآميتري الطب، وحصل على درجة الدكتوراه في مدينة "رين" الموجودة في الشمال الغربي من فرنسا. وعُين طبيبًا في القرى والأرياف، ولكن بعد ذلك استقر به المقام لعدة أعوام في لآيدين في هولندا، وعمل مساعدًا للطبيب هرمان بورهاف، الذي كان وقتها واسع الشهرة في أوروبا كلها، والذي ترجم لآميتري معظم أعماله إلى اللغة الفرنسية. وفي عام ١٧٤٢ استقر به المقام في باريس. وبالإضافة إلى عمله كطبيب كتب أيضًا المقالات النقدية اللاذعة في أسباب العجز الناشئ عن عدم كفاءة الأطباء، وأيضًا عن ممارساتهم التي وصفها بأنها "تجارية" في التعامل مع المرضى. والجدير بالذكر أن معظم هذه المقالات كانت بأسماء مستعارة، لأنه كان يخاف من العقاب، وقرر الهروب إلى هولندا، ولكن على الرغم من ذلك انتهى به المطاف بموته مسمومًا. وتجدر هنا الإشارة إلى أن ليسينج لم يتعرض إلى كتاباته النقدية التي كتبها في الفلسفة، بل انتقد الابتسامة التي تعلو وجهه في البورتريه المرفق هنا، ويتهكم أيضًا على أن لآميتري كان يعتقد في نفسه أنه الفيلسوف الثاني بعد ديموقريط.

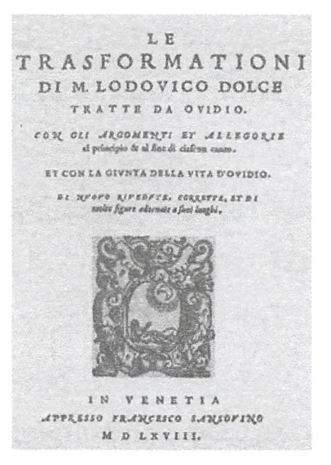
لودوڤيجو آريوست (Ludovico Ariost)



ولد لودوڤيجو آريوست في الثامن من شهر سبتمبر من عام ١٤٧٤ في رجيو نيل إميليا، وتوفي في السادس من شهر يوليو من عام ١٥٣٣ في فريرا. وكان آريوست شاعرًا إيطاليًا من عصر النهضة، وأيضًا فارسًا من طبقة النبلاء. درس الحقوق، ثم تحول بعد ذلك إلى دراسة اللغة وفنون الشعر. وفي سنوات حياته الأخيرة عاش في فريرا سعيدًا مع زوجته Alessandra/ أليساندرا، واستطاع أن ينتهي من ملحمة بعنوان:"Orlando furioso" أي "أورلاندو الغاضب". وفي الجزء السادس والسابع من هذه الملحمة يتغنى الفارس روجيرو بحبه لألسينا (Alcina) التي استخدمت السحر ضده من أجل أن يهيم بها عشقًا وحبًا. وكان آريوست شاعرًا محبوبًا من كل المحيطين به، وكانوا يقولون عنه أنه في بعض الأحيان كان يقضي اليوم بطوله في التفكير في جملة واحدة. كتب آريوست سبع قصائد هجائية وقصائد أخرى في الأعوام من ١٥١٧ - ١٥٢٥. كما أنه كتب أيضًا عدة مسرحيات كوميدية:

- La Cassaria, 1508
- I suppositi, 1509
- Il negromante, 1520
- La Lena, 1528

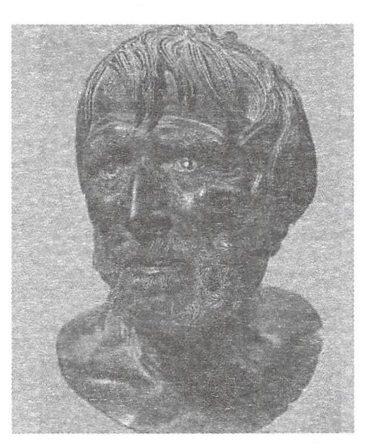
لودفيجو دولشى (Ludovico Dolce)


LE
TRASFORMATIONI
DI M. LODOVICO DOLCE
TRATTE DA OVIDIO.
CON GLI ARGOMENTI ET ALLEGORIE
al principio & al fine di ciascun canto.
ET CON LA GIUNTA DELLA VITA D'OVIDIO.
DI NUOVO RIVEDUTE, CORRETTE, ET DI
molte figure adornate a suoi luoghi.
IN VENETIA
APPRESSO FRANCESCO SANSOVINO
M D LXVIII.

ولد لودفيجو دولشي في عام ١٥٠٨، وتوفي في عام ١٥٦٨. وهو منظّر في فن الرسم وعالِم وأديب تأثر في كتاباته بالمذهب الإنساني وهو أيضًا مترجم وناشر، ومن أهم الكتب التي نشرها كتاب لدانتي في عام ١٥٥٥. كما ألف كتابًا بعنوان: "Dialogo della Pittura, intitolato l´Aretino" الذي تأثر به ليسينج كثيرًا في أثناء كتابته عن نظريات الفن في كتاب لآؤوكون. وكتب لودفيجو دولشي العديد من المسرحيات المأساوية:

- Giocasta
- Didone
- Thieste
- Medea
- Ifigenia
- Hecuba
- Marianna
- Le trasformazioni

لوسيوس أنيوس سينيكا (Lucius Annaeus Ceneca)



ولد الفيلسوف لوسيوس أنيوس سينيكا الذي يعرف بسينيكا الصغير في العام الأول الميلادي في قرطبة، وغادرها إلى روما وهو ما زال طفلاً صغيرًا، لأن والده الذي يحمل الاسم نفسه مع لقب سينيكا الكبير كان من طبقة الفرسان وكان يريد أن يحوز أولاده على المراكز العالية في الدولة. وتوفي سينيكا في عام ٦٥ ميلادية بالقرب من روما. وكان فيلسوفا رومانيا ومؤلفًا مسرحيًا وعالِم طبيعة ورجل دولة ومن أعمدة الفلسفة الرواقية، وكان القراء يقبلون على كتاباته دون غيره، تلك الأعمال التي فقدت، وكذلك الخطب جميعها التي اشتهر بسببها. وفي عام ٤٩ ميلادية تولى تربية نيرون وهو صغير لمدة خمسة أعوام الذي أصبح فيما بعد قيصرًا. وفي هذا الصدد كتب مذكرة تتضمن نصائح للحاكم ليكون رحيمًا ولينًا مع شعبه بعنوان:" de clementia"، ولكن كل محاولاته من أجل أن يخفف من وطأة العنف المتغلغلة في نفس نيرون لم تفلح. وكان سينيكا منذ طفولته يعاني من مرض الربو الذي جعله في بعض الأحيان يتمنى الموت من شدة الألم العضال. ولكن عندما أصبح في الثلاثين من عمره زار عمته في الإسكندرية التي كانت زوجة للقنصل الروماني بالإسكندرية في مصر. وبالفعل تحسنت صحته. وبعد عودته من مصر إلى روما ساندته عمته من أجل أن يحصل على وظيفة مرموقة في المملكة الرومانية. وفي هذه الأثناء بدأ كتاباته في الفلسفة وفي العلوم الطبيعية وفي المسرح أيضًا. وفي عام ٥٥ ميلادية تقلد منصب قنصل رفيع المستوى. ولكنه كان يعتقد أن القرب الزائد من الحكام فيه عيوب ومخاطر أكثر من المميزات، ورغمًا عن ذلك فإنه قبل

مثل هذه المناصب التي أدت به في النهاية إلى أن يقتل نفسه بأمر من نيرون الذي اتهمه بالخيانة، وبأنه تآمر مع بيسو (انظر حياة بيسو في هذا الملحق) وآخرين لاغتياله. واكتشفت المؤامرة قبل تنفيذها بوقت قصير. ويقول سينيكا:

> "إن المفكرين من البشر يعملون كثيرًا، ويضحون أيضًا كثيرًا، وكثيرًا ما يضحى بهم من أجل قضاياهم ومبادئهم. إن القدر لا يسيّرهم، بل هم الذين يتبعونه ويسيرون وراءه في خطوات منتظمة طبقًا لخطواته. ليتهم يستطيعون السير أمامه!"

ويقول أيضًا:

> "عندما تطفأ الأنوار، وتصمت زوجتي لأنها تعرف عاداتي، فإنني أبدأ في استعراض يومي، وأسترجع أفعالي، وأتذكر كل كلمة قلتها، وفي هذا الوضع لا أستطيع أن أخفي شيئًا عن نفسي، ولا أن أتجاهل أي شيء."

ولم يُعرف الكثير عن حياة سينيكا رغم شهرته، لأنه لم يسجل في كتاباته شيئًا عنها، وربما يرجع السبب في ذلك إلى قربه من القيصر نيرون، ولكنه كان على يقين بأنه سوف يترك للعالم من بعد وفاته كتابات مهمة سوف تخلد ذكراه.

أعماله:

- Naturales quaestiones
- Dialoge (حوارات/ مقالات)
- 1: De Providentia

- 2: De Constantia Sapientis
- 3–5: De Ira (ثلاثة مجلدات)
- 6: De Consolatione ad Marciam
- 7: De Vita Beata (الحياة السعيدة)
- 8: De Otio
- 9: De Tranquillitate Animi (التوازن النفسي)
- 10: De Brevitate Vitae – (عن الحياة القصيرة)
- 11: De Consolatione ad Polybium
- 12: Ad Helviam matrem
- De Clementia (عن الرحمة وطيبة القلب– إهداء لنيرون)
- De Beneficiis
- Apocolocyntosis (Divi Claudii apotheosis oder Iudus de morte Claudii) (von Kaiser Claudius durch Seneca)
- Epistulae morales ad Lucilium (كتب ١٢٤ خطابًا)

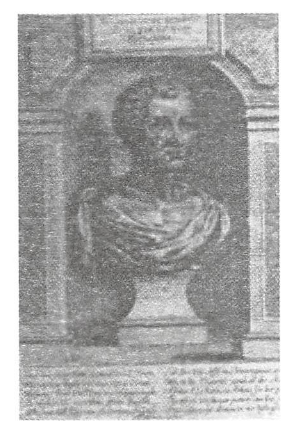
- **وكتب عشر مسرحيات:**

- Hercules Furens (هيركوليس الثائر)
- Troades (Die Troerinnen)
- Medea

- Phoenissae (Die Phönizischen Frauen)
- Hercules Oetaeus (Herkules auf Oeta)
- Phaedra
- Aganiemno (Agamemnon)
- Thyestes
- Oedipus
- Octavia (wahrscheinlich Seneca nur zugeschrieben)

لوسيان /لوقيانوس من ساموساطا

(Λουκιανὸς ὁ Σαμοσατεύς / Lukian von / Lucian) Samosata

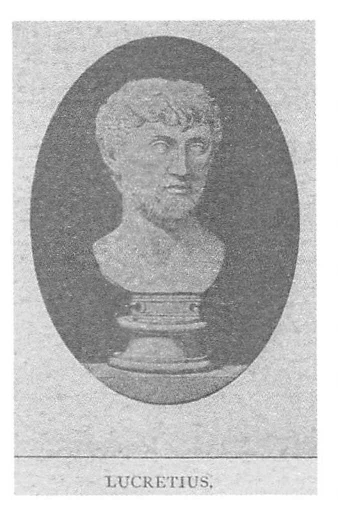


ولد لوقيانوس من ساموساطا في عام ١٢٠ ميلادية في مدينة ساموساطا التي تقع في شمال نهر الفرات، والتي كانت وقتها تتبع سوريا. أما أنقاض هذه المدينة فتوجد حاليًا في جنوب تركيا. وتوفي لوقيانوس من ساموساطا بعد عام ١٨٠، وفي بعض المصادر الأخرى في عام ٢٠٠ في الإسكندرية. لذلك يعتبر لوقيانوس نفسه سوريًا. وكان شاعرًا هجائيًا مشهورًا في عصر الأنتيكة. ولد لوقيانوس لأسرة متواضعة، وعمل نحاتًا في بداية سنين عمره في ورشة جده لأمه، ولكنه سرعان ما تحول عن هذه الحرفة، واتجه إلى

تعلم فن البلاغة، وكان يكسب قوت يومه كمتحدث أمام المحاكم، أو كأديب حـر. وقام في هذه الأثناء برحلات لبلاد حول حوض البحر الأبيض المتوسط منها أثينـا وأولمبيا وروما وجاليا، حيث عمل مدرسًا في تلك المناطق. وفي سن متقدمة عمل لدى الحاكم المصري في الإسكندرية، ويرجح أنه تـوفي هنـاك. ولكـن بعـض المصادر تقول إنه رجع إلى أثينا وتوفي هناك. أبدع لوقيانوس معظم أعماله فـي سن متأخرة أي في الفترة التي كان يحكم فيها القيصر ماركوس أوريليـوس (١٦١ - ١٨٠)، وكتب أكثر من سبعين عملاً، تناول فيها حياته في ظل الحياة اليوميـة بشكل مكثف، وكان يكتب باللغة اليونانية القديمة التي كانت تستخدم فـي القـرنين الخامس والرابع قبل الميلاد، ولم يستخدم اللغة التي كان يستخدمها أبناء عصره من الأدباء. وفي البداية كان يسجل ما يعن له من أفكار عن حـوارات عـن الحيـاة اليومية، وبعدها تحول إلى الحوارات الفلسفية والدينية، وكـان لوقيـانوس ينتقـد الديانات القديمة في عمل له بعنوان:" Θεῶν διάλογοι" أي "أحاديث مع الآلهة". وكان يلوم الأغنياء على إسرافهم في عمل بعنوان: "Τίμων ἢ Μισάνθρωπος" أي حوارات عن تيمون أو عن بُغض البشرية". وعمل آخر بعنـوان: Περὶ τοῦ παρασίτου " أي "حوارات عن الطفيليين". وآخـر بعنـوان: "Ἑταιρικοὶ διάλογοι " أي "حوارات عن بنات الهوى"، ويقصد بهـا الـصناعات الدخيلـة الطفيلية. وكان يتهكم على الغباء والحماقات في عمـل بعنـوان: " Πρὸς τὸν ἀπαίδευτον καὶ πολλὰ βιβλία ὠνούμενον " أي "الأحمـق أو الجاهـل المولع باقتناء الكتب". وهذه الحوارات التي اصطبغت بلهجة تهكمية تعكس بـشكل واضح ودقيق الحالة الاجتماعية للمملكة الرومانية في ذلك العصر. وتظهر في هذه الأعمال موهبته وأسلوبه البلاغي في قالب تهكمي ساخر. ومع تقدمه في السن كان يكتب المقالات اللاذعة والحوارات على طريقـة الفيلـسوف مينيبـوس. واجـم لوقيانوس شخصيات تاريخية كبيرة أمثال ألكسندروز من لأبونوتيخوس في عمـل

بعنوان: "Peregrinos, Alexandros aus Abonuteichos" أي "موت بريجرينوس"، حيث إنه كشف القناع عن هوية الفلسفة، وكتب أيضًا مقالاً بعنوان: "Βίων πρᾶσις" أي "حياة للبيع"، وآخر بعنوان: "Φιλοψευδής" أي "صديق الكذب". وبالإضافة إلى ذلك فإن لوقيانوس كتب أيضًا مؤلفات تهكمية في موضوعات جادة وأساسية مثلاً: "Πῶς δεῖ ἱστορίαν συγγράφειν" أي "كيف يُكتب التاريخ". كما أنه كان من أوائل من كتب عن الخيال العلمي، فكتب رواية بعنوان: "Ἰκαρομένιππος - Ἀληθεῖς Ἱστορίαι" أي "رحلة إلى الجو - قصص حقيقية". وكان لوقيانوس أحد أدباء عصر الأنتيكة الذين أثروا بشكل واضح في الحضارة والثقافة الأوربيتين. وترجمت أعماله إلى العديد من اللغات الأوروبية، وسار على هديه الكثيرون من الأدباء والفلاسفة.

لوكريتس (Titus Lucretius Carus /Lucrez)



LUCRETIUS.

لا يُعرف عن حياة تيتوس لوكريتس كاروس سوى أنه ربما يكون قد ولد في عام ٩٨/٩٧ ق.م.، وتوفي في عام ٥٥ ق.م.، وهذه التواريخ غير مؤكدة، وكان لوكريتس شاعرًا رومانيًا وفيلسوفًا ألف قصيدة في ستة مجلدات في ٧٨٠٠ بيت بعنوان: "De rerum natura" أي "قصيدة فلسفية وعظية عن الطبيعة". وفي المجلد الأول والثاني يتناول لوكريتس أساسيات فلسفة إبيقور عن الطبيعة أي أن العالم يتكون من ذرات، وأن الذرات تتحرك، وأنه توجد عوالم أخرى كثيرة

ولا نهائية، التي يؤول كل ما فيها إلى الفناء. هذه هي الأساسيات الفلسفية عند ديموقريط أيضًا. وفي المجلد الثالث يتناول لوكريتس علم وظائف الأعضاء وعلم النفس وفناء الروح. وفي المجلد الرابع يتناول الحواس الخمس والحب والجنس. أما في المجلد الخامس والسادس فيناقش لوكريتس الظواهر الطبيعية، وتنتهي القصيدة بوصف لوكريتس لمرض الطاعون الذي انتشر في أثينا في الفترة من عام ٤٣٠ ق.م. حتى عام ٤٢٨ ق.م. وكان لوكريتس وسيزرو هما أول الأدباء الذين كتبوا الفلسفة باللغة اللاتينية، لذلك كان لا بد عليهما من استحداث الألفاظ المناسبة في لغتهم من أجل التحرر من نفوذ اللغة والأدب اليونانيين. وكان لوكريتس هو أول من كتب القصيدة الوعظية باللغة اللاتينية، وكان أثره واضحًا ليس على أوڤيد فحسب، بل على مانيليوس، وفرجيل أيضًا. كما كان ممن ينكرون على معاصريهم عبادة الآلهة، ويعتبر أن ذلك حماقة كبيرة. ويتضح من العبارات التي استشهد بها الأدباء المسيحيون من أعماله أنهم يتفقون معه أيضًا في الرأي، ويقدرون أيضًا جودة أسلوبه الأدبي. ولكن بعد وفاته نسيه الجميع، ولكنه في العصور الوسطي أعيد اكتشافه من جديد، وكان له أثر كبير على أدباء عصر النهضة. حتى في العصر الحديث اهتم الكثيرون بأعماله، وبخاصة العالِم ألبرت أينشتين الذي كتب مقدمة لترجمة أعمال لوكريتس التي قام بها المترجم فريهر فون كنيبل.

ليسيبوس (Λύσιππος /Lysippus)

كان النحات اليوناني ليسيبوس من مدينة سيكيون يصب المعادن ويشيد التماثيل في منتصف القرن الرابع ق.م. وكان خليفة لبولي كليتوس وسار على هديه من بعده، ولكنه عمد فيما بعد إلى التمسك بالمعايير الجمالية فقط. وكان ليسيبوس من أشهر من صبوا البرونز في عصره، وله أكثر من ١٥٠٠ عمل. وكان الإسكندر الأكبر يرفض أن يشيد له أحد تمثالاً سوى ليسيبوس الذي اشترك مع

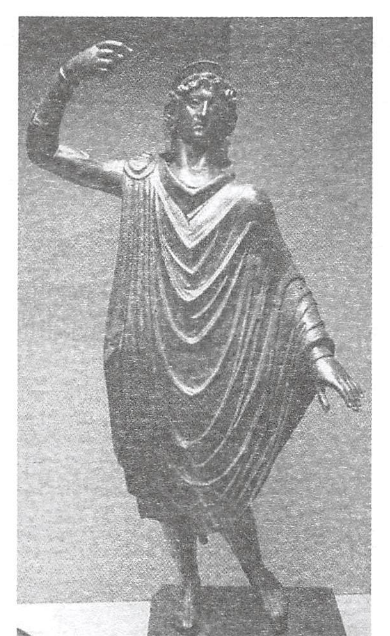
نحات آخر يدعى ليوخاريس في صب مجموعة من البرونز تعرض الإسكندر الأكبر في أثناء صيد الأسود.

ليشاس (Lichas)



ليشاس في الأسطورة اليونانية هو خادم هيركوليس الذي أحضر إليه قميصًا مسحورًا - بناءً على رغبة زوجته ديانيرا - من أجل أن يعيد الحب القديم إلى قلب زوجها الخائن هيركوليس، ولكن القميص كان قد لُطخ بدم نيسوس المسموم، وبدلاً من أن يعيد حب هيركوليس القديم تجاه زوجته التصق بجسمه واختلط دمه بالدم المسموم وسال، وكان يحرق جلده، وكلما حاول أن ينزعه، التصق بالجلد، وباللحم اللذين تمزقا، وتعرت عظامه. ومن شدة الألم بدأ هيركوليس الثائر الغاضب يدمر كل ما حوله من أشياء. وجرى بدون هدف هنا، وهناك، واقتلع الأشجار من جذورها، وفجأة شاهد ليشاس يرتجف من شدة الرعب، الذي كان قد اختبأ وراء صخرة. وكتب أوفيد في الميتامورفوزا أن هيركوليس حمل ليشاس، وقذف به في البحر الأويبويش، فتحول على الفور إلى صخرة في شكل إنسان. ولم يكن ليشاس يقصد إلا الخير، وهو أن يعود الحب إلى قلب سيده تجاه زوجته، ولكنه جلب عليه الشقاء بدلاً من ذلك. لذلك يُضرب به المثل في أنه مثل الدب الذي قتل صاحبه من شدة الحب.

مارس (Mars)



كان مارس إلهًا في عصر الأنتيكة في إيطاليا، وبالأخص في روما، وفي وقت لاحق رُفع إلى درجة الإله آريس، ولكنه اختلف عنه من حيث الأهمية الكبرى التي حظي بها لأنه يعد بعد الإله چوبتر أهم إله عند الرومان، ويظهر ذلك في مراسم العبادة والتقديس. ويمكن أن تكون الكلمتان "مارس" و "آريس" قد اشتُقتا من مصدر لغوي واحد. وفي روما كانت الناس تقدس الإله الثالوث المكون من مارس – چوبتر – كڤيرنوس. وفي الأسطورة الرومانية يعتقد أن مارس هو أبو التوءم رومولوس وريموس. وبهذا يكون مارس هو الأب الأول والأساسي عند الرومان. وفي السابق كان شهر مارس هو أول شهور السنة عند الرومان، وذلك لتقديسهم له. ولكن تحت التأثير اليوناني نُسجت أساطير أخرى حول هذا الإله بين الناس الذين اعتقدوا أنه ابن الإلهة يونو لأنها عندما كانت تسير بين زهور الأوركيد شعرت بحملها في مارس في أثناء تفتح الزهور. والمعروف أن مارس هو إله الحرب عند الرومان مثل آريس عند اليونانيين، ولكن توجد دلائل أخرى في مراسم العبادة والتقديس تشير إلى أنه كان أيضًا إله الزراعة وازدهار النباتات. لذلك في احتفالات الأعياد بالإله مارس كانت الكهنة تسير في المواكب في شوارع روما يغنون ويرقصون وهم بزي الحرب. وكانت مراسم العبادة تقدم لمارس في السابق خارج المدينة إلى أن شيد له أغسطس معبدًا باسم "Mars-Ultor-Tempel" أي "مارس المنتقم" إشارة إلى أنه انتقم ممن قتلوا

يوليوس قيصر. ويعتبر الرمح والدرع والخوذة من أهم العلامات المميزة له. كما تميزه أيضًا دائرة بها سهم متجها إلى أعلى اليمين وهذا يدل على الرجولة.

مارسياس (Μαρσύας / Marsyas)



مارسياس في الأسطورة اليونانية هو نصف إله وهو جني الغابة أيضًا ويوجد نهر يحمل اسمه بالقرب من مدينة كليلنا القريبة من فرجيا. وقصة مارسياس تناولتها الأسطورة اليونانية والرومانية على حد سواء، واختلفت الروايات فيها بسبب إضافة الكثير من العناصر الخيالية إليها التي تناولها العديد من الأدباء أمثال هيرودوت وأوفيد. وتقول إحدى الحكايات أن الإلهة أثينا اخترعت آلة الفلوت، وأنها عزفت عليها عندما كانت قريبة من النهر، ولما نظرت إلى الماء ورأت ملامح وجهها تتغير خافت وألقت الفلوت بعيدًا عنها خوفًا من أن يصيبها داء الكبر والغرور، فوجده مارسياس، وأجاد العزف عليه، واعتقد أنه أفضل من أبوللو، وطلب منافسته. وعندما حدث ذلك انحازت الإلهات اللاتي حكمن هذه المباراة إلى الإله أبوللو الذي قام على الفور بربط مارسياس في شجرة، وأمر بسلخ جلده حيًا عقابا له. وتجمعت قطرات دمه في مكان تحول إلى نهر يسمى باسمه.

مازولي (Girolamo Francesco Maria Mazzuoli Parmigianino)

ولد الرسام الإيطالي جرولامو فرانسيسكو ماريا مازولا في الحادي عشر من شهر يناير من عام ١٥٠٣، وتوفي في الرابع والعشرين من شهر أغسطس من عام ١٥٤٠. ويلقب مازولي بارميجيانيو نسبة إلى مدينة بارما التي ولد فيها،

ويعتبر أفضل رسامي عصره في إيطاليا. رسم العديد من اللوحات للمادونا، وكذلك رسم بورتريه لنفسه في المرآة (انظر الصورة المرفقة!). وكان له تأثير على كل رسامي أوروبا.

ماكروبيوس (Ambrosius Theodosius Macrobius)

عاش أمبروزيوس تيودوسيوس ماكروبيوس الذي كان عالِم لغة وفيلسوفًا في نهاية عصر الأنتيكة في روما في فترة حكم كل من القيصر هونوريوس (٣٩٥-٤٢٣) ميلادية، والقيصر أركاديوس. كان ماكروبيوس فيلسوفًا مشهورًا في نهاية عصر الأنتيكة، واشتهرت أعماله أيضًا في العصر الوسيط، واستشهد الجميع بأقواله وكتاباته، وقلما حدث هذا مع غيره إلا مع نخبة قليلة من المؤلفين المشهورين. كان ماكروبيوس يقول عن نفسه إنه ليس رومانيًا، ولكنه ولد في إيطاليا، ولم يتحدد على وجه الدقة إذا كان يونانيًا، أو ربما من سكان شمال إفريقيا، وربما يكون هو الشخص نفسه الذي جاء ذكره في سجلّ يعُرف باسم: " Codex" Theodosianus الذي سُجلت فيه كل القوانين السائدة في روما في نهاية عصر الأنتيكة. وهذا الشخص كان ينوب عن القيصر في إصدار الأوامر في الفترة ما بين عامي ٣٩٩/٤٠٠ في إسبانيا، والذي أصبح نائبًا للقنصل في عام ٤١٠ في أفريقيًا ثم أمينًا على مخازن البلدية في عام ٤٢٢. ولم يحصل على هذه المناصب العليا في هذا الزمن إلا المسيحيون فقط، ولكن لا يوجد في كتاباته ما يدل على أنه دخل المسيحية في ذلك الوقت، ويرجح البعض أنه ربما دخل المسيحية بعد أن انتهى من كتابة أعماله.

أعماله:

- Saturnalia كتبها في سبعة أجزاء، وهي أهم أعماله التي لخص فيها آراء السابقين منذ أفلاطون وحتى جليوس.

• Somnium Scipionis كتبها في جزأين في الفترة من عام ٤٣٠ حتى عام ٤٠ واستعرض عملاً لسيزور بعنوان: "De re publica"، وتناوله بالشرح والتفسير.

ماوروس سيرفيوس هونوراتيوس (Maurus / Marius Servius Honoratius)

ولد ماوروس أو ماريوس سيرفيوس هونوراتيوس في نهاية القرن الرابع الميلادي. وكان أفضل عالِم لغة روماني في أواخر عصر الأنتيكة، واشتهر بكتاباته التي حقق فيها أعمال فرجيل. وأهم ما يميز كتاباته هو أنه سجل الحقائق عن التاريخ الروماني وكذلك عن العقيدة واللغة الرومانيتين، ولولاه لضاعت واندثرت. وبالإضافة إلى تحقيق أعمال فرجيل خلّف سيرفيوس عدة أعمال أخرى:

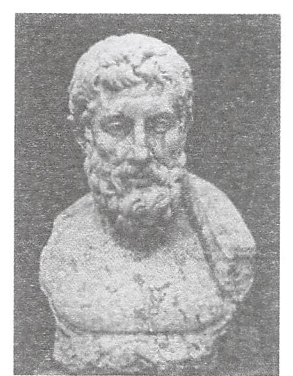
- مجموعة من الملاحظات في علم اللغة بعنوان: "Ars ".
- مقال عن نهايات بحور الشعر بعنوان:" De finalibus ".
- مقال في بحور الشعر المختلفة:"De centum metris" .



مايا (Maja)

مايا في الأسطورة اليونانية هي ابنة تيتانين أطلس وبليونا، وتعد أجمل بنات أطلس وأكثرهن حياءً، وهي إحدى نجمات الثريا المعروفة باسم العنقود النجمي. كما تعرف هي وأخواتها الأخريات ببنات أطلس السبع أو

بالشقيقات السبع. ومايا هي أم هرميس من زيوس.



مترودور (Metrodor)

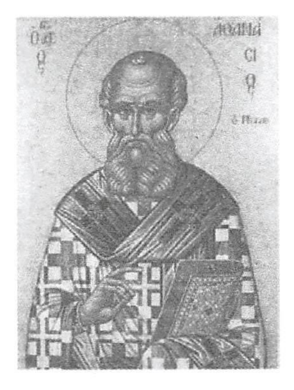
لا يعرف الكثير عن هذا الشخص سوى أنه كان فيلسوفًا يونانيًا ورسامًا ويقال أيضًا إنه كان معلمًا لأبناء قائد الجيوش الذي يدعى أميليوس باولوس، وأنه هو الذي رسم لوحة انتصارات هذا القائد على غريمه برسيوس من مقدونيا في المعركة التي نشبت بينهما في عام ١٦٨ ق.م. كما يقال أنه كان متزوجًا من إحدى بنات أرسطو.

مونت فوكو (Montfaucon)



ولد برنارد دي مونت فوكو الذي ينتمي إلى سلالة الأمراء في السادس عشر من شهر يناير من عام ١٦٥٥ في قصر سولاجدوج بفرنسا، وتوفي في الواحد والعشرين من شهر ديسمبر من عام ١٧٤١ في باريس. ومنذ طفولته ظهر شغفه بالأعمال القديمة. وفي مرحلة شبابه قرأ ترجمة للسيرة الذاتية لبلوتارخ. وفي عام ١٦٧٢ التحق بالمدرسة العسكرية في "بربجنان"، وخدم في الجيش لمدة عامين تحت قيادة الجنرال هنري دي تورين في ألمانيا، وبعد ذلك

مرض مرضًا شديدًا، فقرر في عام ١٦٧٦ أن يلتحق بالطائفة البنديكتيـة، وتعلـم هناك اللغة اللاتينية في وقت وجيز. ثم درس اللغة العبرية والسريانية والكلدانيـة والقبطية. كما أنه درس تاريخ العملات القديمة. وفي عام ١٦٨٧ استُدعي مونـت فوكو إلى دير سانت جرمان في باريس، وحقق طبعة عن آباء الكنائس في اليونان تحت رئاسة چان مابيلون. وفي عام ١٦٩٤ عُين رئيسًا لقسم جمع العملات. وبين عامي ١٦٩٨-١٧٠١ توجه إلى إيطاليا بتكليف من مجلس خبراء ومؤرخي الشئون الكنسية ليقوم بدراسة المخطوطات القديمة. وفي هذه الفترة التي قضاها هناك قـام بكتابة عدة مؤلفات، هي:



أتاناسيوس من الإسكندرية أو (أتاناسيوس الكبير)، وكلمة أتاناسيوس تعني الخالد الذي لا يموت. ويتنـاول مونت فوكو في هذا الكتاب حياة هذا الرجل الذي وُلد في عام ٢٩٨ في الإسكندرية، وتوفي فيها في الثـاني مـن شهر مايو من عـام ٣٧٣،ويقـول مونـت فوكـو إن أتاناسيوس كان أسقف كنيسة الإسكندرية في مصر، وأنه عاش في حقبة مهمة من أهم الفترات في حياة الكنيـسة في الإسكندرية، وكان الأسقف بيتروس الأول من أهم الأساتذة الذين لقنوه العلم.

أوريجينيس، الذي وُلد أيضًا بالإسكندرية في عام ١٨٥، وتوفي في لبنان في عام ٢٥٣ أو ٢٥٤، وألف العديد من الكتب الدينية، وكان عالمًـا فـي اللاهـوت. واسمه بالكامل هو هوريجينيس أداميانيوس، واشتُق هذا الاسم من الإلـه حـورس، وربما يشير ذلك إلى أنه كان مصريًا.

يوحنا كريزوستوموس.

في عام ١٧٠٨ أصدر برنارد دي مونت فوكو كتابًا تعليميًا بعنوان: "Palaeographia graeca" لتعليم اللغات اليونانية القديمة.

في عام ١٧٣٣ أصدر كتابًا بعنوان: "Les Monuments de la Monarchie française"، وتناول فيه الآثار الفرنسية.

في عام ١٧٣٩ أصدر كتالوجًا بعنوان: " L'Antiquité expliquée et representée en figures" الذي يضم جميع المخطوطات اليونانية الموجودة في المكتبات الأوربية.

في العام نفسه أي في عام ١٧٣٩ أصدر مؤلفًا حقق فيه صحة العديد من اللوحات المصورة من آثار عصر الأنتيكة وتناولها بالتعليق.

وبالإضافة إلى ذلك فإنه حقق الكثير من المخطوطات اليونانية القديمة، وبهذا يعد هو مؤسس هذا العلم وأول من تناوله واهتم به. لذلك أُختير في عام ١٧١٩ ليصبح عضوًا في أكاديمية L'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres".

ميديا (Μήδεια Medeia /Medea)

تناولت الأسطورة اليونانية القديمة ميديا على أنه امرأة معتدة بنفسها. وقادرة على شفاء المرضى، ولكنها في الأسطورة اليونانية الأحدث صورها يوربيديس على عكس ما كان يُعرف عنها، وحولها إلى ميديا الغيورة التي تنتقم لنفسها بقتل أبنائها جميعًا عقابًا لزوجها الخائن ياسون (Ιάσων/ Iason /Jason) الذي أحب

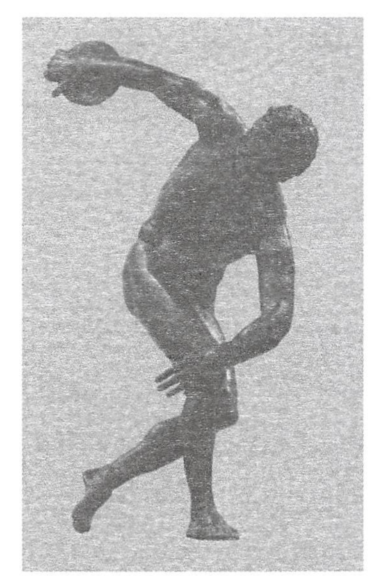
كرويزا (Kreusa) ابنة الملك كريون وتزوجها. وتحولت ميديا فيما بعد إلى مادة أدبية يستقى منها الكتاب والمسرحيون أفكارًا لأعمالهم. وفي العصر الحديث تناولها العديد من الكتاب أمثال: كريستا ڤولف وهاينر موللر وديا لور وغيرهم.

ميركوريوس (Merkurius)



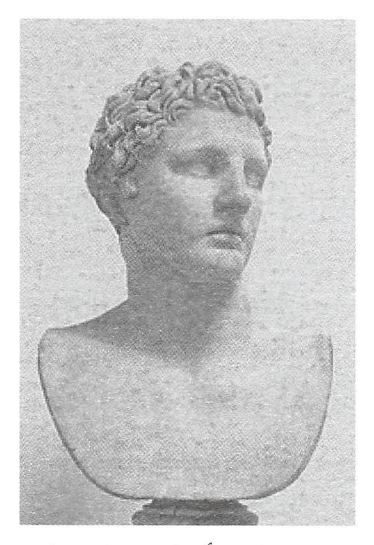
ميركوريوس هو إله التجارة في الأسطورة الرومانية، وكلمة ميركور"merx" في اللغة اللاتينية تعني بضاعة، ووُضع هذا الإله على نفس الدرجة مع الإله هرميس اليوناني. وشُيدت له في روما عبادة مفتوحة في كل أرجاء المدينة نظرًا لأهمية تجارة الحبوب هناك. وفي عام ٤٩٥ ق.م. شيد له الرومان معبدًا في مدينة مونت أڤنتينو الموجودة في جنوب التلال السبعة، وفي الوقت ذاته تأسست رابطة للتجار، وسمي أعضاء هذه الرابطة أنفسهم "mercuriales" أي أتباع ميركوريوس. ومن العلامات المميزة لهذا الإله عصا الإله هرميس، وكذلك الخوذة المجنحة وكيس من النقود في يده (انظر الصورة المرفقة!). واتسعت عبادة ميركوريوس مع القوافل التجارية المتوجهة إلى الشمال والجنوب، لدرجة أن الناس في المقاطعات الجرمانية كانوا يقدمون له مراسم عبادة وتقديس أكثر كثيرًا من التي كانت تُقدم له في روما. كما يسُمي اليوم الرابع في الأسبوع على اسمه "Mercurii dies"

ميرون (Μύρων / Myron)



ميرون هو نحات يوناني من القرن الخامس قبل الميلاد من مدينة الويتيريا على الحدود مع بؤوتين (أتيكا). تتلمذ هو وفيدياس وبولي كليتوس على يد أجيلاديس. وكان ميرون فنانًا متعدد المواهب، لأنه كان ينحت في الخشب، ويصب المعادن أيضًا. شيد ميرون العديد من تماثيل الآلهة وأبطال الحروب وأبطال الألعاب الرياضية. وكانت توضع تماثيله في معبد دلفي أو فوق جبل الأوليمبيس ومن أشهر تماثيله كان تمثال العداء لاداس وتمثال الديكوبولوس أي رامي القرص (انظر الصورة المرفقة!) الذي شيد منه الفنانون في العصور التالية نسخًا لا حصر لها. كما أنه صنع بقرة من البرونز وضعت في معبد الأكروبوليس، وأيضًا مجموعة أثينا – مارسياس. وتُقلد في العصر الحديث نسخ من هذه التماثيل بالحجم الطبيعي من حجر المرمر من أجل تزيين الحدائق العامة وحدائق النباتات فتوجد نسخة منه في حديقة النباتات في كوبنهاجن، وأخرى في فرانكفورت. وكلمة ديسكوبولوس Δισκοβόλος του Μύρωνα /Discobolus تعني رامي القرص، وهو من أشهر التماثيل اليونانية قاطبة، لذلك قُلدت منه نسخ العديد من المرات، ويوجد منه دائمًا نسخ مصغرة في حدائق النباتات، وأيضًا في المحال التجارية كهدايا تذكارية. أما التمثال الأصلي الذي شيّده ميرون بين عامي ٤٦٠/٤٥٠ فلم يُعثر عليه. وهذا التمثال يعتبر من أهم عهود فن النحت، الذي شيد في أوج ازدهارها، ووضع إما في معبد دلفي أو في الأوليمبيس. كما وجدت نسخة منه في قصر القيصر هارديان في تيڤولي.

ميلييجر (Meleager)



طبقًا لما تقوله الأسطورة اليونانية فإن ميلييجر هو ابن ألتيا (Althaea)، وأبوه هو أونيوس ملك كاليدون. كان ميلييجر متزوجًا من امرأة تدعى كليوباترا، وأنجب منها ابنة تدعى بوليدورا. وبعد سبعة أيام على ولادته ظهرت لأمه ألتيا إلهات القدر كلوتو ولاشيسيس وأتروبس، وأخبرنها بأن عمر ابنها مرتبط بكومة الحطب الموجودة في مدفأتها، وعلى الفور أطفأت ألتيا النار، واحتفظت بكومة الخشب ظنًا منها أن ذلك سوف يطيل في عمر ابنها. وتقول الأسطورة إن ميلييجر سافر في سنوات عمره الأولى مع لآوكون في رحلات بحرية، وعندما رجع إلى وطنه وجد أن خنزير كاليدون يعيث في الأرض فسادًا، ويدمر الحقول، وذلك لأن آرتيميس إلهة الصيد قررت إرساله لمعاقبة كل من الملك أونيوس وزوجته ألتيا، لأنهما نسيا أن يضحيا بذبح من أجلها. في هذه الأثناء جمع ميلييجر أقاربه وأصدقاءه للذهاب في رحلة صيد، وكانت أتالانتا (Atalanta) من بينهم التي أصابت الخنزير وجرحته، وسدد له ميلييجر الضربة القاتلة، فكافأها ميلييجر على شجاعتها بأن أعطاها فروة الخنزير، فتسبب ذلك في غيرة إخوتها منها الذين قاموا بسرقة الفروة التي ترمز إلى الانتصار. وفي شدة ثورة جنونه قتل ميلييجر أحد أقرباء أمه. وهذا التصرف دفع أمه إلى أن تخرج كومة الخشب، وتلقي بها في النار انتقامًا منه على فعلته. وتقول الأسطورة إن ميلييجر مات بالطريقة نفسها التي تنبأت بها إلهات القدر.

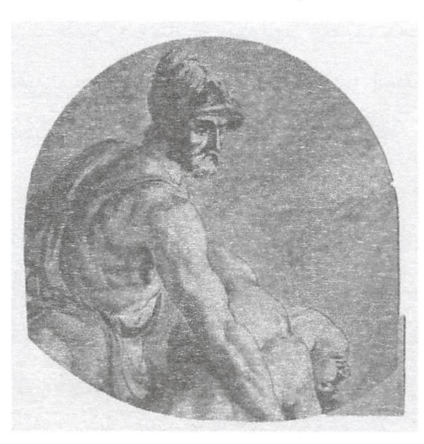
منيرڤا (Minerva)



منيرڤا في الأسطورة هي إلهة للعديد من المدن والقبائل الرومانية، فقدستها كل من قبائل السابيين وقبائل الأتروسكيين الذين كانوا يقطنون منطقة توسكانا وكذلك قبائل اللآتين التي كانت تعيش في وسط إيطاليا وكانت روما عاصمة لهم. وفي المملكة الرومانية كانت منيرڤا تقدس كإلهة تحمي العمال والحرفيين وتحمي مهنتهم أيضًا. وُتعرف منيرڤا في اللغة اليونانية باسم أثينا، وبعد فترة من الزمن أصبحت مظلتها تمتد إلى الشعراء والمعلمين، وكانت تحميهم أيضًا. كما كانت منيرڤا هي ربة الحكمة وقيادة الحروب المبنية على خطط ذكية. كما أنها ربة الفنون وصناعة السفن وراعية العلم والمعرفة. ويعتبر يوم التاسع عشر من شهر مارس الذي تم تأجيله إلى الثالث والعشرين من الشهر نفسه أهم الأعياد التي تقام لهذه الإلهة، فتحتفل الاتحادات والنقابات العمالية في هذا اليوم. كما أنه يوم إجازة أيضًا بالنسبة إلى تلاميذ وطلاب المدارس في بعض المدن. وفي القرن الثامن عشر كانت تقام لها مراسم التقديس ضمن الاحتفالات التي كانت تقام للبابا جريجور الرابع، ويحتفل الأطفال وتلاميذ المدارس بهذا اليوم منذ أكثر من ألف عام. وبعد ذلك تم دمج مراسم تقديس الإلهة اليونانية أثينا في صورة الإلهة منيرڤا. ومنذ عهد الملك أغسطس تحولت مراسم عبادة التقديس إلى نوع آخر وهو تقديسها كإلهة تجلب النصر لبلدها وتمنع عنه الأهوال والمصير السيئ. وفي الكابيتول – (وهو مجموعة التلال السبعة التي تتكون منها روما القديمة في عصور الأنتيكة) كان الرومان

يقدسونها ضمن الثالوث المقدس للمدينة الذي يضم كلاً من منيرڤا – چوبيتر – يونو. كما شيّد معبد لها في وسط تل أڤنتين الموجود في أقصى جنوب هذه التلال، ولكن لم يعد له اليوم أي أثر. كما يوجد معبدان آخران فوق تل الإسكڤيلين الموجود في شرق روما الذي شُيّد لها على أنها تحمي الأطباء واسمه "Minerva Medica". أما المعبد الآخر "Minerva Capta" فقد سُرقت منه صورتها في عام ٢٤١ ق.م. في مدينة فاليري التي احتلها الرومان. وما زالت منيرڤا تلعب دورًا مهمًا بالنسبة إلى طبقة العلماء لأنها أصبحت رمزًا لهم، فهي شعار مؤسسة ماكس بلانك الألمانية العلمية وكانت صورتها خاتم المؤسسة السابقة لهذه المؤسسة التي كان اسمها "مؤسسة القيصر ڤيلهلم".

مينيلاؤس (Μενέλαος /Menelaum /Menelaos)



كلمة مينيلاؤس في اللغة اليونانية تعني"قائد الشعب"، ومينيلاؤس هو ابن الملك آتريوس، ملك ميكين، وأمه هي أروب، لذلك أُطلق عليه اسم "أتريد". لكن عندما قتل أباه آجيستوس، فر هو وأخوه الأكبر أجاممنون من ميكين وتوجها إلى إسبارطة. وهناك تزوج هيلينا ابنة الملك تينداريوس، ومن خلالها أصبح ملكًا على عرش إسبارطة بعد وفاة أبيها. وعندما اختطف باريس زوجته هيلينا قامت الحرب، وقاد مينيلاؤس أسطولاً يحتوي على أكثر من ٦٠ سفينة من أجل استرجاع زوجته. وكما هو معروف فقد استمرت الحرب أكثر من عشر سنوات، وتم الانتصار لليونانيين بالخديعة التي جاءت في شكل حصان خشبي محمل بالهدايا لأهل طروادة في حين أنه كان محملاً بالجنود الأقوياء والأسلحة، وكان مينيلاؤس أحد هؤلاء الأبطال الذين كانوا بداخل الحصان.

نونّوس (Νόννος ο Πανοπολίτης /Nonnus von Panopolis)



نونّوس من بانوبوليس هو شاعر يوناني من العصر الخامس الميلادي. نشأ وعاش في مدينة أخميم بمصر ويستدل على ذلك من اسمه. ولا يُعرف عن حياته أو شخصه سوى أنه كتب ملحمة بعنوان: "Διονυσιακά /Dionysiaka" أي ديونيسيس التي كانت أكبر وآخر ملحمة كُتبت في عصر الأنتيكة. وتتكون هذه الملحمة من ثمانية وأربعين جزءًا كتبها نونّوس شعرًا في ٢٥٠٠٠ بيت، ووصف فيها موكب النصر للإله ديونيسيس من الهند مرورًا بكل دول الشرق الأوسط. وعلى الرغم من أن أحداث العمل تدور في الشرق الأوسط، فإنها في حقيقة الأمر تتناول قصة العالم القديم في تلك الحقبة الزمنية. وفي الأجزاء الأولى من الملحمة يتناول نونّوس واقعة اختطاف زيوس لأوروبا التي وقع في غرامها، ويصف الصراع الذي دار بينه وبين تيفون. كما يتناول قصة طيبة، وهي أكبر المدن اليونانية في مقاطعة البؤوتين. وكذلك يتناول نونّوس في الجزء الثامن وحتى الجزء الثاني عشر ولادة ديونيسيس ومرحلة شبابه. أما في الأجزاء من الثالث عشر حتى الثالث والعشرين يصف رحلة ديونيسيس إلى الهند. ومن الجزء الرابع والعشرين حتى الجزء الأربعين يصف المعارك التي دارت هناك. ومن الجزء الواحد والأربعين وحتى الجزء الأخير يتناول نونّوس رحلة عودة ديونيسيس إلى أوروبا مرورًا بمدن الشرق الأوسط.

نيبتون (Neptune)

نيبتون في الأسطورة الدينية القديمة هو إله البحار والمياه الجارية (انظر الصورة المرفقة!)، ويحتل المكانة نفسها التي يحتلها الإله بوزايدون بدءًا من القرن الخامس قبل الميلاد. كما أنه إله الزلازل، وبهذا أصبح أقوى ثاني إله في الأوليمبيس. وطبقًا لما تقوله الأسطورة الدينية فإن أباه هو ساتورن وأمه هي أوبس، وأخويه هما بلوتو وجوبيتر اللذين تقاسم معهما السلطة في المملكة العلوية. تزوج نيبتوس من أمفيتريت، وأنجب منها طفلاً يدعي تريتون. ويُعرف نيبتون من خلال رموز وإشارات مثل الصولجان الذي هو في الوقت ذاته سلاح البحر، ومن العلامات المميزة له فرس البحر والدولفين. وكانت المملكة الرومانية تقدم له مراسم العبادة والتقديس في اليوم الثالث والعشرين من شهر يوليو من كل عام، وهو اليوم الذي يصل فيه الجفاف وشدة الحرارة إلى أقصى مدى، فيلهث المواطنون بالدعاء من أجل أن يمنّ عليهم نيبتوس بالماء الوفير. وطبقًا لما تقوله الأسطورة فإن نيبتوس يعيش في أعماق البحار ويعيش معه الكثيرون من أتباعه من الآلهة الصغيرة. وأهم معبد كان تقام له فيه شعائر العبادة كان في سيركوس فلامينيوس، وهي حلبة للسباق في روما في عصر الأنتيكة.



تمثال نيبتون إله البحار

نيرويس (Νιρεύς / Nireus)



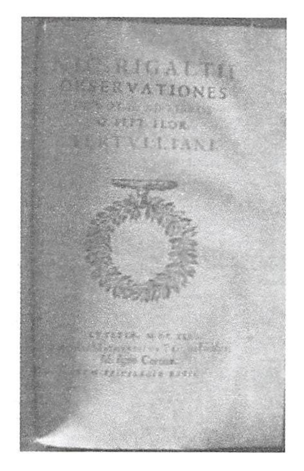
لا يعرف عن نيرويس شيئًا سوى أنه كان أجمل شخص بعد أيوريبولوس، أو أخيلليوس طبقًا لما ترويه الإلياذة، وأن أيوريبولوس هو الذي قتل نيرويس وماخاؤن. كما يعرف أيضًا أن نيرويس كان القائد الحربي في معركة سيما، وقاد جيوشه بثلاث سفن، وشارك بها في الحرب الطروادية، وأنه كان من أهم الأبطال هناك.

نيستور (Νέστωρ /Nestor)



طبقًا لما ترويه الأسطورة اليونانية فإن نيستور كان بطلاً وأحد الحكام العظماء لمملكة بيلوس. وتناول هوميروس هذه الشخصية التي لعبت دورًا مهمًا في الإلياذة. ويتميز نيستور بحكمته وخبرته الواسعة، وكان من أكثر الحكماء الذين يستشيرهم أجاممنون. كما أنه تدخل كوسيط في النزاع الذي دار بين أجاممنون وأخيلليوس. وكان نيستور يجمع بين حكمة الشيوخ وطلاقة اللسان واللباقة. وكان يعرف أيضًا شتى أنواع البهجة في الحياة.

(Rigaltius (Rigault) Nicolāus) نيكولاوس رجالتيوس



ولد نيكولاوس رجالتيوس في عام ١٥٧٧ فـــي باريس، وتوفي في عام ١٦٥٤. عمل محاميًا وفيلسوفاً ثم أصبح فيما بعد أميناً للمكتبة الملكية التابعـــة للملـــك لويس الثالث عشر. ثم أصبح مستشارًا في البرلمان في عام ١٦١٣ في مدينة ميتس. وكان يكتب باسم مستعار هو: J. B. Aeduus، وله العديد من المؤلفات:

•Glossarium μιξοβάρβαρον, Par. 1601;

•Vita S. Romani, Rouen 1609: Apologeticus pro rege Ludovico XIII., Par. 1626

كما أصدر الكتب التالية:

•Onosander, Paris, 1599

•Phaedrus, Paris 1599

•Martialis, Paris 1601

•Artemidoros, Paris 1603

•Rei accipitrariæ scriptores 1612

•Rei agrariae autores, Amsterd 1613

•Tertullian, Paris 1634

•Minucius Felix, Paris 1643

•Cyprianus, Paris 1648

نيكياس (Νικίας / Nicias)

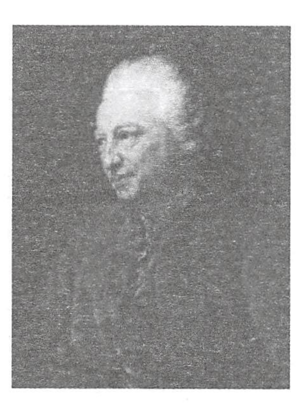
كان نيكياس رساما يونانيا أبدع لوحة فنية لأغسطس، أما اللوحة الأخرى فرسمها فيلوخاريس (انظر حياة فيلوخاريس في هذا الملحق!).

نيوبوتوليم (Neoptolem)

نيوبوتوليم هو أحد الأشخاص الأسطورية في الأدب اليوناني القديم. ففي ملحمة الإنياذة التي كتبها فرجيل يعرف باسم بيرهوس، وهو أحد الأبطال الذين ظهروا في القصص التي نُسجت حول حرب طروادة. ونيوبوتوليم هو ابن أخيلليوس وأمه هي دايداميا، وكان يشبه أباه في السرعة وفي المهارة في فنون القتال. تربى نيوبوتوليم في جزيرة سكيروس في قصر جده الملك ليكوميديس، وبعد موت أبيه - بناءً على نبوءة للعراف هيلينوس - أحضره الجنود ليقف خلف أسوار طروادة. ونيوبوتوليم هو الذي ساعد أوديسيوس في إقناع فيلوكتيت - الذي كان يعيش في جزيرة ليمنوس - من أجل أن ينضم إلى الجيوش اليونانية. وكان نيوبوتوليم من بين الأبطال الموجودين بداخل الحصان الخشبي، وبعد غزو طروادة كان هو من قطع رأس الملك برياموس أمام هيكل الإله زيوس. لذلك حصل على إندرماخ - زوجة القتيل هيكتور - كغنيمة حرب، وفي الحلم ظهر له شبح أبيه المقتول، وطلب منه أن يقدم أهم شخصية حصلوا عليها كغنيمة ليضحى بها من

أجله (أي الأب أخيلليوس)، فوقع الاختيار على بوليكسينا، ابنة الملك برياموس التي لم تقبل أن يُضحى بها، فقررت أن تنهي حياتها بنفسها بالخنجر أمام مقبرة أخيلليوس. وساعدته الآلهة بأن أرسلت رياحًا هادئة في الرحلة البحرية التي قام بها نيوبوتوليم، وجعلته يصل من دون أية صعوبات إلى مدينة فيتا في تسالين حيث إنه تقلد الحكم خلفًا لأبيه وجلس على العرش.

هاجيدورن (Christian Ludwigs von Hagedorn)



ولد كريستيان لودڤيج فون هاجيدورن في الرابع عشر من شهر فبراير من عام ١٧١٢ في مدينة هامبورج، وتوفي في الثاني عشر من شهر يناير من عام ١٧٨٠ في مدينة دريسدن. كان صاحب نظريات في الفن، وكان يجمع التحف الفنية، كما أنه كان يهوى النقش على النحاس. وعمل هاجيدورن بالسلك الدبلوماسي في مقاطعة زاكسن. وجدير بالذكر أن نظرياته في الفن مهدت الطريق لتأسيس علم الجمال الذي ساد في العصر الرومانتيكي. درس هاجيدورن الحقوق في مدينة "ألتدورف"، ولكن الخطابات التي كان يكتبها في تلك الفترة كانت تشير بوضوح إلى ميوله الفنية. وفي عام ١٧٣٢ ترك الجامعة في "ألتدورف"، والتحق بالجامعة في مدينة ينا، واستكمل هناك دراسة الحقوق. وفي عام ١٧٣٧ التحق هاجيدورن بالسلك الدبلوماسي، وعمل سكرتيرًا للسفارة، وهذه الوظيفة جعلته يتردد كثيرًا على مختلف القصور الملكية الألمانية، ومكنته زيارة القصور من دراسة العديد من المجموعات الفنية الموجودة هناك. وطوّر منْ نفسه، وأصبح خبيرًا في هذا المجال. كما أنه تعرف في أثناء رحلاته المتعددة على الكثيرين من العلماء، وواضعي نظريات الفن أمثال السيد ڤينكل مان، واستمرت بينهما علاقة صداقة وطيدة. وأنهي

هاجيدورن عمله في السلك الدبلوماسي في عام ١٧٥٥ الذي استمر خمسة عشرة عامًا، ثم اتجه بعد ذلك إلى المجال الفني، واستطاع أن يحصل على مجموعات من التحف الفنية الألمانية والهولندية النادرة من القرن السابع عشر والثامن عشر. ثم تفرغ بعد ذلك للعمل كناقد فني. وفي عام ١٧٥٥ أصدر كتالوجًا باسم مستعار دوّن فيه المجموعات الفنية التي كان يقتنيها بعنوان:"Lettre à un amateur" ، وكانت القائمة تضم سيرة حياة الفنانين وملاحظات نقدية وتخطيط أولي (كروكي) لتاريخ الفن الألماني. صحيح أنه لم يتمكن من بيع أي شيء من هذه الأشياء، ولكنه من خلال ذلك حصل على عرض من فريدريش نيكولاى للعمل معه؛ إذ كان بصدد إنشاء مكتبة بعنوان:"مكتبة العلوم الجميلة والفنون الحرة". وفي عام ١٧٦٢ أصدر كتابًا هذه المرة باسمه، وليس باسم مستعار بعنوان: "Betrachtungen über die Mahlerey" وجمع فيه كل ما قرأه عن الفن الإنجليزي والفرنسي. كما أنه كتب العديد من المقالات النقدية الفنية للمكتبة، وكان هاجيدورن ممن يعتقدون أنه عند نقد الأعمال الفنية يجب تحكيم العاطفة وليس العقل، وبهذا مهد لعصر" العاصفة والاندفاع" الذي تميزت به العصور الأدبية الألمانية دون غيرها من العصور الأدبية في الدول الأوروبية الأخرى. وبعد عام من نشر هذا الكتاب أي في عام ١٧٦٣ كلِّف هاجيدورن بوضع خطة لإنشاء أكاديمية في زاكسن، وأيضًا لإنشاء مدرسة للرسم. وفي عام ١٧٦٤ أصبح مديرًا عامًا على كل المجموعات الفنية في زاكسن، وأيضًا مديرًا عامًا لأكاديمية الفنون في مدينة دريسدن.

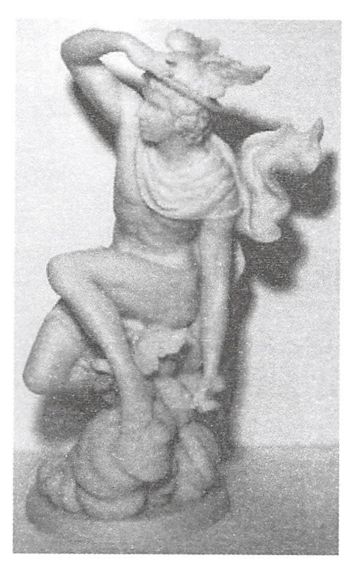
أعماله:

- ..Lettre à un amateur de la peinture avec des eclaircissements historiques sur un cabinet et les auteurs des tableaux, qui le composent Dresden 1755 (Reprint: Genf 1972)

•..Betrachtungen über die Mahlerey 2 Bde., Leipzig 1762

•..Briefe über die Kunst von und an Christian Ludwig von Hagedorn Leipzig 1797

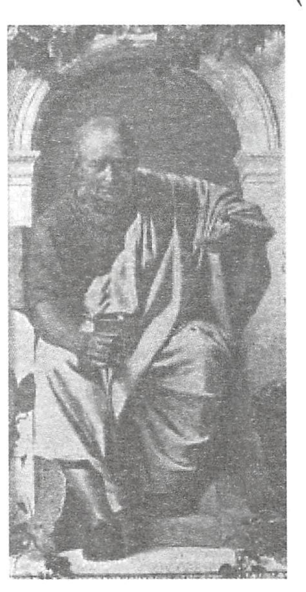
هرميس (Ἑρμῆς/Hermes)



هرميس في الأسطورة اليونانية هـو الإلـه الذي يحمي المسافرين والتجار والرعاة، ولكنه من ناحية أخرى فإنه إلـه اللـصوص وتجـار الفـن والبلاغة والتمرينات الرياضية، كما أنه إله السحر، وهو أيضًا المبعوث الشخصي للإله زيوس الـذي يعلن قراراته على البشر، ويقود أرواح المـوتى إلى العالم السفلي، وهو أحـد الآلهـة الأوليمبيـة. وكلمة هرميس فـي اليونانيـة تعنـي الحجـر أو الصخر، ونظيره في الأسطورة الدينية الرومانيـة هو الإله ميركوريوس الذي يُكتب اسمه مختـصرًا هكذا: "ميركس" كعلامة تجارية. وله نظراء فـي الديانة المصرية القديمة، ومنهم الإله توت، والإله أنوبيس الذي يقود أرواح الموتى إلى العالم السفلي. وهرميس هو ابن الإله زيوس، وأمه هي بليدا مايا ابنـة الإلـه أطلس. وولدته أمه فوق جبل كيللينا في أركاديا. ويقال إنه ولد أيضًا فـوق جبـل الأوليمبيس. كما يقال أيضًا إنه ولد خبيثًا ماكرًا. واتسعت عبادة هـرميس بـصفته مبعوث الآلهة الذي يخبر البشر بأوامر الآلهة، ولكنـه لا يعلـن خبـرًا بـالمعني الحرفي، ولكن هذا الخبر يحتاج إلى ترجمة وشرح وتفسير، وهو الذي يقوم أيضًا

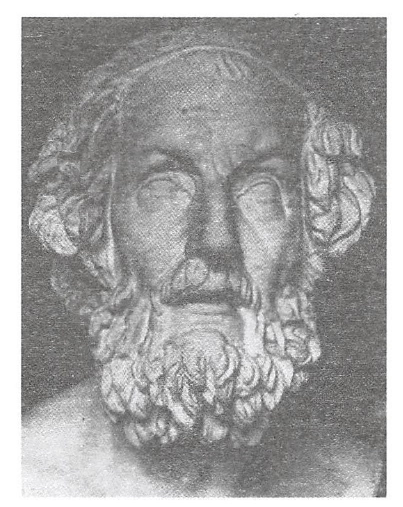
بهذه المهمة التي تتطلب إدراكًا وفهمًا، لذلك ففي المجال العلمـــي يُـستخدم اســمه كرمز لهذين المفهومين. وكلمة Hermeneutik في الأدب هي إحدى طرق شرح وتحليل النصوص الأدبية. وهرميس ينفذ تعاليم الآلهة في سرعة أكبر من ســرعة الضوء، لأنه يستخدم أجنحة صغيرة. ويصوّر في الفن اليوناني دائمًا على أنه شاب بدون لحية، ولكن عندما يصور بلحية فتكون مدببة ومعقوفة إلى الأمام. كما أن له أجنحة إما في الأكتاف أو في الأحذية التي يرتديها أو مثبتة أيـضًا فــي الخــوذة. ويحمل في يده العصا السحرية الذهبية التي يستخدمها في التنويم. ومن أهم رموزه من الحيوانات السلحفاة أو الحمل أو الثعابين. وهناك العديد من الرموز التي يظهر بها مثل الفلوت والخنجر. وعلم الكيمياء هو أكثـر المجـالات العلميـة التـصاقاً بهرميس، خاصة الجزء الخاص بفنون السحر القديمة.

هوراتس (Quintus Horatius Flaccus, Horaz)



هو كفنتوس هوراتيوس فلاكوس، وكلمة فلاكوس تعني مرتخي الأذنين. ولد هوراتس في الثامن من شهر ديسمبر من عام ٦٥ ق.م. في مدينة ڤينوسيا، وتوفي في السابع والعشرين من شهر نوڤمبر من العام الثامن ق.م.، وبجانب فرجيل يعتبر هوراتس من أهم الشعراء الرومان في العصر الأوجستيني، وهذا يعني في الفترة مــا بــين ٤٣-١٤ ق.م. أي منذ تاريخ موت سيزرو حتى مــوت أغسطس. ويُعرف الكثير عن حياة هذا الشاعر من خلال ما سجله "سيتون" عنه، وأيضًا من خلال الأقوال التــي وصف بها هوراتس نفسه. كان أبوه عبدًا، ولكنه تحرر فيما بعد، وعمل وكيلاً في المزادات العلنية "coactor exactionum"، واستطاع من خلال ذلك جمع ثروة لا بأس بها. وطبقًا لما يقوله سيتون فإن الأب عمل أيضًا تــاجرًا للأســماك المملحــة

"salsamentarius". بعد الانتقال للإقامة في روما زار هوراتس مدرسة الخطابة المرموقة، وكان صاحبها هو عالم اللغة أوربيليوس. وفيما بعد أرسله والده إلى أثينا من أجل أن يدرس الفلسفة والأدب اليونانيين. وبعد مقتل القيصر في عام ٤٤ ق. م.انضم هوراتس إلى فريق قتلة القيصر وهما بروتوس وكاسيوس، وأصبح مفوضًا عسكريًا. ولكن بعد هزيمة فيليب في عام ٤٢ ق. م. كان مجبرًا على أن يذهب إلى روما، بعد أن فقد الأمل في الترقي في المراتب الوظيفية. كما أنه جرد من أملاكه التي تركها له أبوه، وأيضًا من الثروة التي جمعها بنفسه من خلال قراءة أعمال كل من لوكانيين وأبولين، وكان ذلك عقابًا له على أنه كان من أنصار كاسيوس وبروتوس. واشترى فيما بعد لنفسه درجة سكرتير، وأصبح لديه الكثير من الوقت لكتابة الشعر. وفي عام ٣٨ ق. م.اتجهت أنظار كل من فرجيل وفاريوس إلى هوراتس، وقدماه إلى أحد النبلاء المعروفين بالخير والبر اسمه ماكيناس. وعلى الفور توطدت أواصر الصداقة بينهما رغم اختلاف شخصياتهما، ولكن هوراتس لم يكن يرغب في الإقامة في روما رغم أن ماكيناس كان يدعوه إليه بصفة مستمرة، وكان قد وهبه ضيعة في "جبال السابيين" التي كتب هوراتس معظم أشعاره فيها. وفي العام الثامن ق. م. توفي ماكيناس، وبعدها بقليل وافت هوراتس المنية.



هوميروس (Hómēros /Homer / Ὅμηρος)

إن هوميروس هو أشهر شاعر في عصر الأنتيكة اليوناني الذي عاش في أغلب الظن في نهاية القرن الثامن ق.م. في آسيا الصغرى التي كانت وقتها ضمن المستعمرات اليونانية، ويعد هوميروس صاحب أقدم الأعمال الأدبية في موسوعات التأريخ الغربية. كتب هوميروس الإلياذة والأوديسا والترانيم والأناشيد الوطنية. واسمه يعني "الأسير"، ويقصد به أنه

كان أسير العمى، ويذكر في بعض المصادر أنه كان ابنًا غير شرعي، وبالرغم من أن أحدًا لا يعرف من هو أبوه على وجه التحديد فإن الثابت هو أن أمه امرأة تدعى كريت هايس، ويعتقد أنه توفي في جزيرة لوس. وفي أدب الأنتيكة يُذكر هوميروس على أنه الشيخ الأعمى، ورغم الأبحاث العديدة لمعرفة الكثير حول هذه الشخصية، فإنه لم تتوفر المعلومات الدقيقة عنها.

أعماله الأدبية:

- إن أهم ما كتب هوميروس كانت الملحمتين:
- الإلياذة.
- الأوديسا.
- والترانيم والأناشيد الوطنية.

والمعروف أن ما كتبه هوميروس يعد من أكبر الوثائق الأدبية والتاريخية في تاريخ اليونان وبهذه الوثائق بدأ التسجيل لتاريخ الفكر والثقافة الأوروبية الكلاسيكية.

هيبسيبيلي (Hypsipyle/ Ὑψιπύλη)



هيبسيبيلي في الأسطورة اليونانية هي ابنة الملك تواس ملك جزيرة ليمنوس، وفي بعض المصادر الأخرى التي أخذ عنها ليسينج تقول إنها كانت ابنة باكوس. وتقول الأسطورة إنه اشتد غيظ أفروديت عندما أهمل الناس عبادتها، فانتقمت من النساء بتصاعد الروائح الكريهة من أفواههن. وعلى الفور هجر الأزواج زوجاتهن، وقضوا أوقاتهم مع الإماء من مدينة تراقيا،

فاشتعلت على الفور الغيرة في قلوب النساء، وقررن التخلص من أزواجهن في ليلة واحدة. ولم يتبق من الرجال سوى الملك تواس، لأن ابنته هيبسيبيلي أخفته عن عيونهن، ومن ثم أصبحت هي ملكة على جزيرة ليمنوس من بعده.

هيبي (Ἥβη / Hebe)



في الأسطورة الدينية هي ابنة زيوس وهي إلهة الشباب، ويُطلق عليها الإلهة صاحبة عربة الورود، لأنها تسقي الآلهة الرحيق وتوفره لهم، وتصنع لهم خصيصًا كل أنواع المشروم. وبسبب أنها أخفقت في إحدى المرات فاستُبدلت بجانيميد الذي أصبح ساقي الآلهة، وعشيق زيوس أيضًا. وبعدما أحرق هيركوليس نفسه، وصعد إلى الأوليمب منحته الآلهة هيبي زوجة له. وكانت تقدم لها مراسم العبادة والتقديس، وصنعت لها التماثيل من البلاستيك. وهي أخت أثينا وإله الحرب آريس.

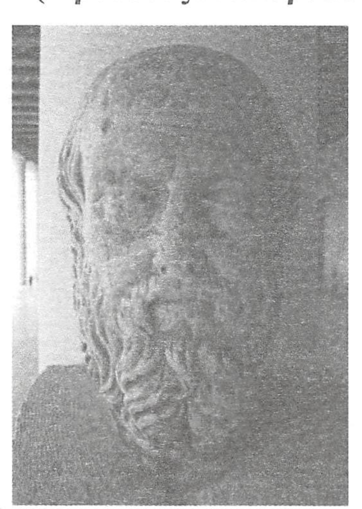
هيركوليس (Hēraklēs :/Ἡρακλῆς /Herkules)



حسب ما ترويه الأسطورة فإن هيركوليس نصفه بشر ونصفه الآخر إله. لذلك كُتب عليه الفناء، فهو ليس مثل بقية الآلهة. بالإضافة إلى ذلك فقد كان بطلاً، وقام بالعديد من الأعمال البطولية، لذلك رفعته الآلهة إليها في

جبل الأوليمبيس. وهيركوليس هو ابن زيوس، وأمه تدعى الكمينا وكلمة هيركوليس تعني "الذي حظي بالشهرة بسبب هيرا". وتقول الأسطورة إن زيوس أحب الجميلة ألكيمنا، فظهر لها في هيئة زوجها أمفتريون وأنجب منها هيركوليس. وبدافع من الحقد والغيرة كانت زوجة أبيه تحرضه على الأعمال الطائشة، ومن شدة ضغوطها عليه ومطاردتها له جن جنونه فقتل زوجته ميجارا وأولاده الثلاثة. ولكن بعدما هدأ من ثورته وهياجه أدرك جريمته البشعة وحزن حزنًا شديدًا وطلب النصح من بيتيا كيف يبرأ من هذه الجريمة. فأشارت عليه أن يذهب إلى الملك أويريستويس، ملك ميكين. وبالفعل ذهب إليه في مملكة آرجوس وليس معه سوى هراوته التي صنعها بنفسه، وسيف حصل عليه من الإله هرميس، وسهم وقوس حصل عليهما من أبوللون، فحكم عليه الملك أويريستويس بالأشغال الاثني عشر لمدة اثنى عشر عامًا πόνοι ἔργα ونفذ جميع ما طُلب منه. لذلك رضيت عنه الآلهة بعد اثنى عشر عامًا، ورفعته إليها في جبال الأوليمبيس.

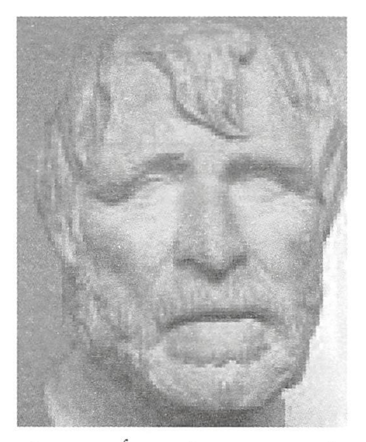
هيرودوت (Ἡρόδοτος Ἁλικαρνᾱσσεύς Herodotus Halicarnassus)



ولد هيرودوت في هليكارناسوس في عام ٤٩٠ /٤٨٠ ق.م.في آسيا الصغرى بودروم/تركيا حاليًا، وتوفي في عام ٤٢٥ ق.م. كان مؤرخًا لتاريخ اليونان في عصور الأنتيكة، وكان عالمًا جغرافيًا، وكان يعرف الكثير عن حضارات وعادات الشعوب الأخرى. ولقبه سيزرو بأنه "الأب الأكبر لمؤرخي تاريخ الشعوب في العالم"، لأنه كتب أعدادًا ضخمة لا حصر لها من القصص بعنوان:"innumerabiles fabulae "، وما تبقى من هذه القصص فقط هو كتاب في

تسعة أجزاء يتناول فيه هيرودوت الحرب بين اليونانيين والفرس في القرنين السادس والخامس ق.م. وكان هيرودوت ناشطًا سياسيًا، وقاد انقلابًا ضد الطاغية ليجداميس، ولكن محاولته باءت بالفشل، وعلى إثرها نُفي إلى جزيرة سامو التي قضى فيها بعض الوقت ثم عاد مرة أخرى، وأعاد الكرة، ونجحت محاولته الانقلابية ضد الطاغية ليجداميس. وبعد فترة وجيزة قرر أن يغادر هذه المدينة إلى الأبد، وعاش لفترة في إحدى المستعمرات اليونانية، وهي مدينة توريو في جنوب إيطاليا التي شارك في تأسيسها. في عام ٤٤٧ ق.م. استقر به المقام في أثينا لفترة وجيزة، وتعرف على شخصيات مرموقة أمثال سوفوكليس، وبيريكليس. وألقى هناك محاضرات عديدة عن كتاباته التي كان يحصل على أجره عنها من إدارة المدينة . وجدير بالذكر أن هيرودوت كان يدخل بعض العناصر الخيالية في كتاباته من أجل أن يسلي ويمتع جمهور المشاهدين. ولكنه بعد فترة ترك أثينا، ورجع مرة أخرى إلى مدينة توريو. على أي الأحوال يرى المتخصصون أن هيرودوت قدم نوعًا جديدًا من الأدب النثري الذي كان له أثر كبير على أدباء ومؤرخي الفترة المتأخرة من عصر الأنتيكة. كما أن أعماله أصبحت المصدر الأساسي لكل من جاء بعده من المؤرخين. ولكن لا أحد يعرف على وجه التحديد المصدر الذي أخذ عنه، ولكنه يقول بنفسه إن مصدره الأساسي هو الرحلات التي قام بها في مختلف البلدان وما شاهده في أثناء ذلك. ويُذكر أن هيرودوت اهتم بالحضارات العظيمة بخاصة الحضارة المصرية، وسجل في أعماله طريقة بناء الأهرامات، وكيفية تحنيط الموتى. ويقول في هذا الصدد إنه اعتمد في ذلك على شرح الكهنة، ولما لم يكن هيرودوت يعرف اللغة المصرية القديمة، فإنه استعان بمترجم. لذلك يشكك بعض المتخصصين في أنه ربما نشأ سوء فهم عن طريق الترجمة. وجدير بالذكر أن كتيسياس من كنيدوس كتب أيضًا عن الحرب بين اليونانيين والفرس في عمل بعنوان:"Persika" (انظر كتيسياس من كنيدوس في هذا الملحق!) الذي انتقد فيه هيرودوت بشدة، وحاول أن يصحح الأخطاء التي وقع فيها هيرودوت.

هيزيود (Hesiod/ *Hēsíodos* Ἡσίοδος)



ولد هيزيود في أغلب الظن في مدينة أسكرا الساحلية في منطقة بؤويتين في القرن الثامن ق.م.، وتوفي في القرن السابع ق.م. كان شاعرًا يونانيًا، وكان يعمل في زراعة الأرض وفي تربية المواشي. نشأ والده في مدينة كيم على أحد السواحل في آسيا الصغرى في بلاد الأيونين الموجودة حاليًا في تركيا، واسم والده غير معروف. المعروف فقط هو أنه عمل تاجرًا في تبادل البضائع بين المدن اليونانية الصغيرة من خلال رحلات السفن المارة على الشواطئ هناك، ولكنه فشل ولم يستمر في هذا العمل طويلاً. فقرر أن يعبر الآجياس، ووصل إلى مدينة أسكرا، واستقر هناك، وامتلك قطعة أرض صغيرة أسفل جبل هيليكون، وتزوج من بيكيميد، وأنجب منها هيزيود وابنًا آخر هو برزيس. وكانت أسكرا مدينة فقيرة في ذلك الوقت حين كتب



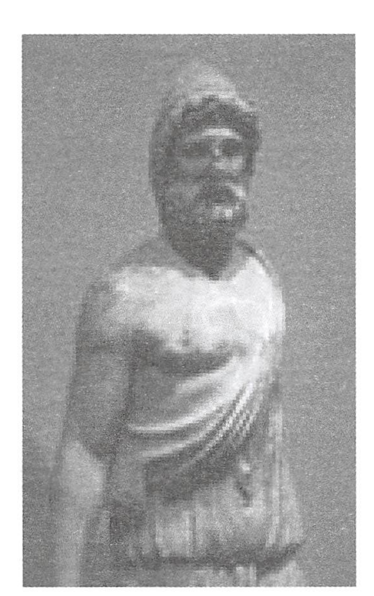
ΗΣΙΟΔΟΥ ΤΟΥ

HESIODI AS-

هيزيود وصفًا عنها تحت عنوان:"القلعة المنحوسة"، فوصف حياته بأنها ما هي إلا شتاء قاس وقارص، وأنه عاش حياة بائسة فقيرة لم تكن في يوم من الأيام ناعمة أو مريحة. وجدير بالذكر أن أعمال هيزيود الأدبية كانت تمثل مصدرًا مهمًا بجانب الإلياذة والأوديسا لهوميروس، لأنه تناول فيها الشخصيات والأساطير اليونانية. وبالإضافة إلى ذلك كان هيزيود يسجل في أعماله الحياة اليومية لمعاصريه من أبناء الشعب اليوناني. ويعد هيزيود مؤسس الملاحم التعليمية المليئة بالمواعظ ورائدها، هذه الملاحم التي وصفها الرومان وبخاصة فرجيل بأنها "carmen Ascraeum". وكان هيزيود نفسه مصدر المعلومات الأساسية التي تُعرف عن

حياته، حيث إنه سجل جزءًا من حياته الشخصية في عدة ملاحم. ففي ثلاثة مواقع من أعماله يذكر سيرته الذاتية: "Θεογονία /Theogonie" أي (الآلهة ونشأة العالم). وفي هذه الملحمة يمجد هيزيود عمل الفلاحين، ويعتبره واجبًا مقدسًا بالنسبة إلى البشر. كما أنه يبرز أخلاقيات العمل التي من المفروض أن تكون حميدة وفاضلة. وفي هذه النقطة بالذات يتعارض مع ما كتبه هوميروس عن أخلاقيات طبقة الأمراء والنبلاء ويؤكد اعتداد الشخص بذاته، وليس بما تركه له الأهل. وطبقًا لما ورد في هذا العمل من أسماء للأماكن الجغرافية يمكن استنتاج أن هيزيود جاء من بعد هوميروس، لأن هوميروس لم يتطرق إلى هذه الأماكن البتة. أما العمل الآخر فهو بعنوان:"Ἔργα καὶ ἡμέραι - Érga kaì hêmérai"" أي (أعمال وأيام)، وهي قصيدة نثرية كتبها في عام ٧٠٠ ق. م وتناول فيها سيرته الذاتية. كما أنه كتب عملاً ثالثًا بعنوان:"γυναικῶνgynaikōn katalogos κατάλογος" أي (سجل النساء)، وهي قصيدة ضاعت منها أجزاء. كما أنه كتب عملاً بعنوان:"درع هيركوليس"، وهو عبارة عن ملحمة من النوع الصغير.

هيفاستوس (Ἥφαιστος/Hephaestos)



هو إله النار والحدادة في الأسطورة اليونانية، ونظيره في الأسطورة الرومانية هو الإله فولكانوس. والإله هيفاستوس هو أحد الآلهة الاثنى عشر الأوليمبية، وهو ابن زيوس وهيرا، وجاء إلى العالم صغيرًا وقبيحًا، وكان يصرخ في أثناء ولادته، لذلك ألقته أمه من فوق جبل الأوليمبيس فتدحرج حتى وصل إلى مياه جزيرة ليمنوس، وأصيبت قدمه فأنقذته جنية البحر وأشرفت على علاجه. لكنه ظل يعرج طيلة حياته. وهناك تعلم فنون الحدادة. وكان يصنع الحلي. وجدير بالذكر أن هيفاستوس هو الوحيد

بين الآلهة الذي يعمل في الحرف اليدوية. وفي ورشته في العالم السفلي تمكن من صنع العلامات والرموز الدالة على كل إله التي تميزه عن الإله الآخر. كما أنه صنع الأسلحة للأبطال ومن بينها رمح أخيلليوس وقوس آرتيميس وعربة هيليوس وصولجان زيوس ورمح آنياس وأشياء كثيرة أخرى. ومن بين الأشياء التي صنعها كان عرشاً من الذهب لأمه هيرا محاطاً بقيود غير مرئية. وعندما جلست عليه أحاطت بها القيود من كل جانب وقيدتها، ولم يستطع فكها أحد، فتوسلت الآلهة إلى هيفاستوس الذي حضر إلى الأوليمبيس بنفسه، وفك قيودها. وفي مصدر آخر يقال عن حياة هيفاستوس إن زيوس وزوجته هيرا كانا يتشاجران، فتدخل الابن هيفاستوس لفض النزاع بينهما، فأمسكه أبوه من قدمه، وقذف به من فوق جبل الأوليمبيس. وبعد فترة من الزمن قرر زيوس أن يصلح العلاقة بينه وبين ابنه فقرر أن يزوجه أفروديت، ولكنها لم تكن مخلصة له، وكانت تخونه مع آريس. لذلك صنع هيفاستوس شبكة لتصطادهما عندما تدعوه أفروديت إلى فراش الزوجية، وأحضر هيفاستوس جميع الآلهة من أجل رؤية هذا المنظر، فتعالت ضحكات الآلهة المدوية.

هيكتور (Ἕκτωρ /Hektor)



كان هكتور كما يتناوله هوميروس في الإلياذة بطلاً شجاعًا صد الأعداء عن طروادة طيلة عشر سنوات. وهو أكبر أبناء الملك برياموس وزوجته هيكاب، وأخوه الأصغر هو باريس الذي خطف هيلينا زوجة مينيلاؤس، وكان ذلك سببًا في نشوب الحرب الطروادية. ولم يكن هكتور بطلاً شجاعًا فحسب، بل كان يتحلى بالنبل

وكرم الأخلاق، وكان رمزًا للفروسية النبيلة. ففي العصور الوسطى كانت تُكتب الملاحم عن القيصر والإسكندر وعن شجاعة هكتور. وكما كان هكتور بطلاً شجاعًا كان أيضًا ابنًا حنونًا وأخًا عطوفًا وزوجًا وأبًا كريمًا.

هيلينا (Ἑλένη /Helena)



طبقًا لما تقوله الأسطورة اليونانية فإن هيلينا هي ابنة زيوس وليدا. وكان زيوس يتخذ أشكالاً عديدة من أجل أن يغرر بالنساء، فظهر لها في شكل بجعة. ولذلك خرجت هيلينا من بيضة، وكانت أجمل نساء الأرض في زمانها لدرجة أن كل من يراها من الرجال كان يقع في غرامها، ويطلب ودها. ولكنها أحبت مينيلاؤس، أمير ميكين واختارته زوجًا لها. وأصبح مينيلاؤس فيما بعد ملكًا على إسبارطة، وأنجبت منه هيلينا ابنتهما هيرميونا. ولكن عندما رآها باريس وقع في حبها، واختطفها وقادها إلى طروادة. وهذا التصرف الطائش أدى إلى الحروب الطروادية التي استمرت أكثر من عشر سنوات. وفي النهاية قبل مينيلاؤس العيش مع زوجته هيلينا رغم كل ما ارتكبته من أخطاء. وفي رواية أخرى يقال إنها لم تصل أبدًا، حيث إنها اختارت طريقًا طويلةً في أثناء العودة، وهذه الطريق قادتها إلى مصر، وأنها بقيت هناك، ولكن الآلهة أرادت أن يظهر شبحها فقط في طروادة، وليس هيلينا الحقيقية. وظهرت أسطورة هيلينا في العديد من المصادر الأدبية وأهمها الإلياذة لهوميروس، وجوته.

واربرتون (William Warburton)



ولد وليام واربرتون في الرابع والعشرين من شهر ديسمبر من عام ١٦٩٢، وتوفي في السابع من شهر يونيو من عام ١٧٧٩. كان ناقدًا وأديبًا وأسقفًا لجلوسستر وعالِم مصريات. درس علم اللغة، ثم درس بعد ذلك اللغتين اللاتينية واليونانية، وحصل في عام ١٧٢٨ على درجة الماجستير من جامعة كمبريدج. وكتب وليام واربرتون العديد من المقالات النقدية الأدبية والدينية أيضًا، وله جهود في علم المصريات ومهدت معلوماته ومعرفته باللغة الهيروغلفية الطريق للوصول إلى كشف لغز حجر شمبليون.

وليام هوجارث (William Hogarth)



ولد وليام هوجارث في العاشر من شهر نوڤمبر من عام ١٦٩٧ في لندن، وتوفي في السادس والعشرين من شهر أكتوبر من عام ١٧٦٤ في لندن. كان رسامًا يميل منهجه في الرسم إلى إظهار عيوب المجتمع وبالأخص في لندن، وكان أيضًا خطاطًا. كما أنه كان من أوائل من عبروا في الرسم بالكاركاتير، وكان يكشف عورات المجتمع بلا رحمة. كان والده معلمًا فقيرًا في اللغة اللاتينية، وافتتح مقهى، وأصر على أن تكون اللغة المتداولة في هذا

المقهى هي اللغة اللاتينية ليس بين العاملين بها فحسب بل بين الزبائن أيضًا. لذلك لم يتردد عليه أحد وأفلس ودخل السجن. فأصبح الابن هوجارث مسئولاً عن العائلة. تعلم هوجارث حرفة النقش على الفضة والنقر في النحاس. ولكن هذا لم يشبع الطموح بداخله، فقرر أن يلتحق بأكاديمية خاصة في لندن ليتعلم الرسم. وبالفعل التحق بمدرسة خاصة للرسم تابعة للسير چيمس تورن هيل الموجودة في منزله، فتعلق بابنته وأحبها واختطفها وتزوجها سرًا في عام ١٧٢٩. وعندما بدأت شهرته تتسع، سامحه والد زوجته على فعلته.

أعماله:

تنوعت الموضوعات والأساليب التي كان يعبر عنها هوجارث في لوحاته. ولكن أهم ما في الموضوع بالنسبة إليه هو أن يوظفها لتوجيه النقد اللاذع للمجتمع في لندن. فرسم العديد من اللوحات من هذا المنطلق:

١٧٢١ رسم أول أعماله بعنوان:"The South Sea Scheme" .

١٧٢٤ رسم لوحة عن حفلات الأقنعة، وعروض الأوبرا بعنوان: "Masquerades and Operas"، وأخرى عن جوهر المسرح في لندن بعنوان: "View of the British Stage".

١٧٢٦ رسم لوحات منقوشة في النحاس.

١٧٢٦ رسم البورتريهات الكبيرة للعائلات الإنجليزية بعنوان قطع حوارية: "conversation pieces".

١٧٣٠ رسم لوحة بعنوان:" A Musical Party".

اشتهر برسم لوحات تتناول موضوعًا واحدًا في تتابع. فوصف حياة المتسولين وقصة زواج تعيسة لأمير افتقر واضطر للزواج بواحدة من عامة الشعب ولكن أصبح والدها من الأثرياء:"A Harlot's Progress" ١٧٣١/١٧٣٢ (ست لوحات).

١٧٣٥ رسم لوحة بعنوان:" A Rake's Progress " (ثماني لوحات).

١٧٣٨ لوحة أوقات اليوم الأربعة:" The Four Times of the Day".

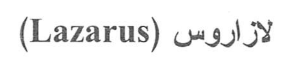
١٧٤٥ الزواج على الطريقة الحديثـة:"Marriage A-la-Mode". (ست لوحات)، وطُبع منها نسخ عديدة انتشرت في أوروبا كلها. وبسبب شهرته الواسعة قلدت أعماله كلها في حياته، ولكنه أصر على تأسيس قانون حقوق الملكية في عام ١٧٣٥، وما زالت أعماله تحمل هذه العلامة:"Hogarth Act/Copyright ".

١٧٤٧ رسم لوحة عن عامل نشيط، وآخر كسول في اثنى عشر مشهدًا بعنوان:" Industry and Idleness" .

١٧٥١ رسم لوحة عن مشكلة تعاطي الخمور في لندن:" Beer Street und Gin Lane".

١٧٥١رسم لوحة عن تعذيب الحيـوان: The Four Stages of Cruelty في أربعة مشاهد.

وفي عام ١٧٥٣ ألف هوجارث كتابًا في نظريات الفن بعنوان: "The Analysis of Beauty" الذي أعجب به ليسينج، واستشهد به في الفصل الثاني والعشرين من هذا الكتاب. وفي عام ١٧٥٧ منحه الملك چورچ الثاني لقب رسام البلاط الملكي. واشتُهر أيضًا بأنه كان رائدًا في فن الكاريكاتير والرسوم الساخرة.



لازاروس (Lazarus)

هو لازاروس من بيتانين في فلسطين، وهو الذي بعثه من الموت السيد المسيح عيسى عليه السلام وهذا البعث تناوله العديد من الرسامين في لوحاتهم. وذكر ليسينج هذه اللوحات في الفصل الخامس والعشرين من هذا الكتاب.

لآؤوكون/ لآكيفرون (Laokoon/ Λαοκόων)



طبقًا لما تقوله الأسطورة اليونانية فإن لآؤوكون هو كاهن طروادي للإله أبوللون أو الإله بوزايدون. وهو ابن أنتينور الذي عُرف عنه - طبقًا لما يقوله هوميروس - أنه كان الأكثر حكمة بين شيوخ طروادة. ومن المعروف أن لآؤوكون كان في أثناء حرب طروادة يحذر أهل المدينة من دخول الحصان الخشبي اليوناني إلى طروادة، ولكن أحد اليونانيين الموجودين هناك واسمه سينون ادعى أن هذا الحصان ما هو إلا نذر للربة أثينا وهدية الانتصار. وعندما طعن لآؤوكون بطن الحصان برمح أحد المحاربين، وأحدث ذلك دويًا ينبئ عن أنه مصنوع من المعدن تأكد لآؤوكون أن في الأمر خدعة. في هذه اللحظة ظهرت حيتان من عمق البحر وانقضت على ابنيّ لآؤوكون التوءم، ولما حاول الأب إنقاذ ابنيه، طوقته الحيتان اللتان أرسلتهما الربة أثينا الغاضبة كما اعتقد أهل طروادة في هذه اللحظات، وقامتا بافتراسه هو الآخر. لذلك تأكد أهل طروادة من أن هذه ما هي إلا إشارة ربانية تكذّب تحذيرات لآؤوكون، والعرافة كاساندرا. ولذلك رحبوا بدخول الحصان المدينة. وهناك العديد من القصص المختلفة حول هذا الحدث الذي شغل الأدباء والفنانين، والرسامين والنحاتين، وتناولها كل بطريقته الخاصة. ومن أشهر من تناولوا هذا الحدث كان سوفوكليس وفرجيل. ويعتبر تمثال المجموعة لآؤوكون الموجود في متحف الفاتيكان من أشهر التماثيل التي تبرز بشاعة الصراع مع الموت. واشترك في صنع هذا التمثال كل من هاجيزاندروس وبوليدوروس وأتيندرورس من روديسيا الذي هو في حقيقة الأمر نسخة من حجر المرمر من النصف الثاني من القرن الأول قبل الميلاد. أما النسخة

الأصلية فيقال إنه تم تشييدها من البرنز قبل ذلك بكثير، ولكن لم يعثر لها على أي أثر. وعندما اكتُشف التمثال في أرض يملكها شخص يدعى فليس دسي فريديس في الرابع عشر من شهر يناير من عام ألف وخمسمائة وستة، كان لهذا الحدث أثر عظيم، خاصة بالنسبة إلى الأدباء والفنانين الذين كانوا يعيشون في عصر النهضة وانكبوا على إعادة صياغة ما خلفه لهم عصر الأنتيكة. ولكن كان لمجموعة لآؤوكون، بشكل خاص، أثر كبير على الفنانين التالين. كذلك اهتم العديد من الأدباء أمثال جوته وڤينكل مان بهذا التمثال. كما استوحى الأديب والفيلسوف والمفكر ليسينج فكرته من هذا التمثال عندما شرع في كتابة هذا المجلد في عام ١٧٦٦ الذي حاول من خلاله أن يؤكد الفروق بين الفن المصور والشعر، عندما يتناول الاثنان موضوعًا واحدًا.

يوربيديس (Ευριπίδης /Euripides)

ولد يوربيديس في عام ٤٨٠ ق.م.، وتقول مصادر أخرى إنه ولد في عام ٤٨٥/٤٨٤ في مدينة زالاميس، وتوفي في عام ٤٠٦ ق.م. في مدينة بيلا، ودفن في مقدونيا. كان شاعرًا مسرحيًا يونانيًا من أكبر الشعراء الكلاسيكيين، ويعتبر بعد آيشيلوس، وسوفوكليس أصغر شاعر مسرحي. وكتب أكثر من تسعين مسرحية فُقد معظمها، ولم يتبق سوى تسع عشرة مسرحية فقط. ولا يعرف الكثير عن حياة يوربيديس سوى أنه كان يشترك في مسابقات المهرجانات المسرحية التي كانت تقام في آجون في أثينا. ومنذ عام ٤٥٥ ق.م. وحتى عام ٤٠٨ ق.م.كان يوربيديس يشترك في هذه المسابقات بانتظام وحاز المراكز الأولى أربع مرات.



يوستينوس مارتير (Justinus Martyr)



يطلق علي يوستينوس مارتير لقب يوستينوس الشهيد، أو يوستينوس الفيلسوف الذي وُلد تقريبًا في عام ١٠٠، وتوفي في روما في عام ١٦٥. وكان أحد شهداء العقيدة المسيحية، وكان أحد آباء الكنيسة وفيلسوفًا في القرن الثاني، وكان أيضًا معلمًا للكنيسة، وانضم إلى صفوف المدافعين عن العقيدة المسيحية في روما.وكان يوستينوس متأثرًا بالمذهب الأفلاطوني وعمل على تبني الفلسفة اليونانية وإدخالها في الديانة المسيحية. ويقال إن يوستينوس في أغلب الظن ولد في مدينة زيشم القريبة من نابلس في وسط فلسطين، ونشأ في أسرة ميسورة الحال، ولكنها لم تعتنق أية ديانة، لذلك عكف على دراسة الفلسفة. وتوجه بعد ذلك إلى مدينة إيفيسوس القريبة من مدينة أزمير واعتنق الديانة المسيحية، واستقر به المقام في روما. في هذه الأثناء نشأ بينه وبين الفيلسوف كريستنيوس - الذي كان أحد معتنقي المذهب "الكينوشي"، وهو أحد فروع الفلسفة اليونانية في عصر الأنتيكة - وبسبب ذلك حدث جدل كبير وتم القبض عليه وستة من رفاقه المسيحيين، وتم إعدامهم في عهد القيصر مارك أوريل. كتب يوستينوس العديد من المؤلفات التي من أهمها كتاب بعنوان:"Apologie" الذي استشهد به ليسينج في إحدى فقرات الفصل الثاني من هذا الكتاب. والكتاب عبارة عن حوار موجه إلى أنطونيوس بيوس يدافع فيه يوستينوس عن المسيحية بشدة. كما أن له الفضل في إدخال الاتجاه الفلسفي في الديانة المسيحية. وقام بتفسير نصوص الإنجيل، وبخاصة النصوص المتعلقة بالعهد القديم. وحاول يوستينوس في هذه الكتابات إبراز مضمون الديانة المسيحية الحقة، وعمل على تنقيتها من المعتقدات والأساطير والثقافات والخرافات التي كانت سائدة في عصور سابقة. وتحتفل الكنيسة بذكرى الفيلسوف يوستينوس في الأول من شهر يونيو من كل عام.

يوليوس سيزر سكاليجر (Julius Caesar Scaliger)



ولد يوليوس سيزر سكاليجر في الثالث والعشرين من شهر أبريل من عام ١٤٨٤ في ريڤاديل جاردا، وتوفي في الواحد والعشرين من شعر أكتوبر من عام ١٥٥٨ في آجن- يت- جارون. وطبقًا لما يقوله عن نفسه، فإنه من عائلة سكاليجر التي حكمت ڤيرونا على مدى مائة وخمسين عامًا. وعندما بلغ الثانية عشرة من العمر ضمه القيصر ماكسميليان الأول إلى حاشية قصره. وعندما بلغ السابعة عشرة من العمر دخل الخدمة العسكرية، وأصبح جنديًا ثم نقيبًا. وعندما سقط والده وأخوه في معركة راڤينا في عام ١٥١٢ حاز سكاليجر أعلى الأوسمة الشرفية في الفروسية مواساة له على فقدهما، ولأن الوسام كان شرفيًا فقط، فلم تتحسن حالته المادية. لذلك قرر أن يترك الجيش. وفي عام ١٥١٤ التحق بجامعة بولونيا، ودرس اللاهوت أملاً في أن يصبح كاردينالاً، ثم بعد ذلك يصبح البابا، ولكنه تخلى عن هذه الفكرة، وظل في الجامعة حتى عام ١٥١٩. وفي الأعوام الستة التالية قرر أن يدرس الطب في الشتاء ويقضي شهور الصيف في التدريبات العسكرية، ولكنه بسبب إصابته بمرض الصفراء قرر أن يبتعد عن الخدمة العسكرية نهائيًا، وانصب اهتمامه كليًا على دراسة الطب. ومنذ عام ١٥٣١ بدأ في إصدار العديد من المقالات في الطب والعلوم الطبيعية وأيضًا في الفنون في عصور الأنتيكة. وتميزت كتاباته بالأسلوب الأدبي البلاغي البديع الذي يبين تمكنه من اللغة، وتناول كلاً من سيزرو وهيبوقراطس وأرسطو وتيوفراستيس أيضًا.

أعماله الأدبية:

- Oratio pro Cicerone contra Ciceronianum Erasmi. 1531
- De comicis dimensionibus. 1539
- De causis linguae latinae libri XIII. 1540
- In duos Aristotelis libros de plantis libri II. 1556
- Exotericae exercitationes de subtilitate adversus Cardanum. 1557
- Poetices libri VII. 1561 (postum veröff., Nachdr. 1581, 1586, 1594, 1607, 1617)
- Commentarius et animadversiones in VI libros de causis plantarum Theophrasti. 1566
- De sapientia et beatitudine libri VIII. 1573
- Primi tomi miscellaneorvm De Rervm causis & successibus atq. secretiori methodo ibidem expressa. Köln 1570
- Aristotelis liber qui X. historiarum (animalium) inscribitur, latine et commentariis. 1584
- Epistolae et orationes. 1600.

يونو (Juno)



هي إحدى إلهات إيطاليا القديمة، وبالأخص عند الرومان. كانت يونو إلهة الزواج والولادة، وفيما بعد تساوت مع الإلهة هيرا اليونانية، ومن ثم أصبحت زوجة جوبيتر، وأصبحت ملكة على جميع الإلهات الأخرى. وهذا التحول حدث بتأثير من الشعب الإتروسكي. وتقول الأسطورة إن أباها هو ساتورن وأمها أوبس. وطبقًا لما يقوله فارو فإن عبادة يونو بدأت في عهد ملك السابيين تيتوس تاتيوس، كما أن يونو أصبحت راعية لمدينة روما، وقُدمت لها مراسم العبادة في الكابيتول، التي امتدت إلى خارج روما وانتشرت في مدن كثيرة. ويُحتفل بعيدها في الأول من شهر مارس، ويتّبع تقليد آخر بتقديم الزهور إليها في يوم ١٤ من شهر فبراير؛ أي في يوم الفالنتين أي عيد الحب، وحدث ذلك بدءًا من عصر الباروك. وتعتبر الإوزة من الطيور المقدسة بالنسبة إليها، لذلك كان يوجد الكثير من الإوزات حول الكابيتول. ويُرمز لها أيضًا بالطاووس. وشهر يونيو مشتق من اسمها. ويونو تشكل عنصر الهواء في مجموعة العناصر الأربعة المكونة للكون. وفي بعض النقوش تظهر في شكل أيقونة، وتتساوى مع إيزيس في الأساطير المصرية القديمة.

يوهانيس أوبورينوس (Johannes Oporinus)



ولد يوهانيس أوبورينوس في الخامس والعشرين من شهر يناير من عام ١٥٠٧ في مدينة بازل السويسرية، وتوفي في السادس من شهر يونيو من عام ١٥٦٨ في بازل أيضًا. اسمه الحقيقي يوهانيس هربست، وكان صاحب مطبعة، وهو ابن الرسام هانس هربست. وانتهى يوهانيس أوبورينوس من دراسته الجامعية، وعمل مصححًا عند يوهان فروبن أشهر صاحب مطبعة في مدينة بازل في بداية القرن السادس عشر. وفي عام ١٥٢٦ درّس في المدرسة اللاتينية في بازل. وفي عام ١٥٢٧ درّس أوبورينوس اللغة اليونانية في جامعة بازل. وفي عام ١٥٤٢ تخلى عن وظيفته كمدرس من أجل أن يتفرغ لمطبعته. إضافة إلى ذلك تخرج من كلية الطب، وعمل مساعدًا لأشهر طبيب في ذلك الوقت واسمه بارسيلزيوس. وفي عامي ١٥٤٢/٤٣ انتهى من طباعة أول نسخة للقرآن الكريم، التي حاول مجلس بلدية المدينة منعها من النشر، ولكن بسبب تدخل كل من مارتن لوتر، وفيليب ميلانشتون تنازل المجلس عن هذا القرار. ثم توالت بعد ذلك طباعة العديد من الكتب بسبب سمعة المطبعة الجيدة، ويرجع السبب في ذلك إلى معرفة أوبورينوس الجيدة باللغات القديمة.

يوهان نيكولاوس ماين هارد (Johann Nikolaus Meinhard)

ولد يوهان نيكولاوس ماين هارد في عام ١٧٢٧ في إيرلنجن، وتوفي في عام ١٧٦٧ في برلين. عمل مدرسًا خاصًا ومرافقًا في جولتين طويلتين في أوروبا كلها في الفترة من عام ١٧٥٦ وحتى عام ١٧٦٣. وفي عام ١٧٦٣ شرع في ترجمة كتاب بعنوان:"Elements of Criticism" إلى اللغة الألمانية، وانتهى منه في عام ١٧٦٦. كما تناول شخصيات الشعراء الإيطاليين وأعمالهم في عمل آخر

بعنـــوان: "Versuche über den Charakter und die Werke der besten italienischen Dichter" في عامي ١٧٦٣/ ١٧٦٤. ونال هذا الكتاب استحسان الفيلسوف ليسينج وعلق عليه في الفصل العشرين من هذا الكتاب.

يوهانيس ڤان ميورزيوس (Johannes van Meurs / Meursius)



ولد يوهانيس ڤان ميورزيوس في التاسع من شهر فبراير من عام ١٥٧٩ في مدينة لوســدونين بهولندا، وتوفي في العشرين من شهر سبتمبر من عام ١٦٣٩ في مدينة سورو. كان عالمًـا لغويًـا هولنـديًا، وهــو أبــو عــالم اللغــة چــون ميورزيوس John Meursius (١٦١٣-١٦٥٤). وقام يوهانس ڤان ميورزيوس برحلات عديدة إلى كل أجزاء القارة الأوروبية، وعمل أستاذًا للتــاريخ وللغة اليونانية في جامعة ليدن، وهي أقدم جامعــة في هولندا. وفي عام ١٦١٠ أصبح يوهانيس ڤــان ميورزيوس هو مؤرخ هولندا الرسمي، وبعد ذلك أصبح مؤرخًا للمملكة الدانماركية أيضًا. وفي آخر أيام حياته عمل أســتاذًا للتــاريخ والعلوم السياسية في أكاديمية سورو: "Sorø Akademi".

أعماله:

- Glossarium graecobarbarum, Leyden 1614
- Athenae batavae, Leyden 1625
- Res belgicae, Leyden 1612
- Lectiones atticae, Leyden 1617

- Theseus (in Gronovs Thesaur. antiqq. graec.)
- Hist. danica, Kopenhagen 1630
- Werke, hrsg. von Lané, Florenz 1741–1763 (12 Bde.)

وجدير بالذكر أن المحامي والأديب الفرنسي نيكولاس كورير استخدم اسـم يوهانس ڤان ميورزيوس كاسم مستعار لأعماله.

فهرس الأسماء المذكورة في الملحق

آرجوس (Ἄργος /Argos)

أرستوداماس (Ἀριστόδημος /Aristodemos أو Aristodamas)

أرستوفانيس (Ἀριστοφάνης /Aristophanes)

أرستومينيس (Ἀριστομένης /Aristomenes)

أرسطو (Ἀριστοτέλης /Aristoteles)

أرشيلاوس الأول (Ἀρχέλαος Α /Archelaus I.)

أركيزيلاوس (Ἀρκεσίλαος /Arkesilaus von Pitane)

إسكندر الأكبر (Ἀλέξανδρος ὁ Μέγας or Μέγας Ἀλέξανδρος, Mégas Aléxandros)

أغسطس (Augustus)

أفروديسيوس من تراليس (Aphrodisias Trallianus)

إفيچينيا (Ἰφιγένεια /Iphigenia)

ألكسندر ألباني أو أليساندرو ألباني (Kardinal Alexander/ Alessandro Albani)

ألكسندر بوب (Alexander Pope)

آمور (Amor)

آناكريون (Ἀνακρέων / Anakreon)

أنتيجون (Ἀντιγόνη /Antigone)

أنتيجونوس كاريستيوس (Ἀντίγονος ὁ Καρύστιος /Antigonus Karystius)

أنتينور (Ἀντήνωρ / Antenor)

أندرياس ساشي (Andreas Sacchi)

أنطون رافائيل مينجز (Anton Raphael Mengs)

أنطونيوس (Ἀντίνοος /Antinous)

أنطونيوس بيوس (تيتوس أوريليوس فولڤوس بويونيوس أريوس أنطونيوس)
(Antonius Pius / Titus Aurelius Fulvus Boionius Arrius Antoninus)

آنياس (Αἰνείας /Aeneas)

أوجولينو (Ugolino della Gherardesca)

أوديسيوس (Ὀδυσσεύς /Odysseus) أو يوليسيس (Lat.: Ulixes /Ulysses)

أورانيا (Οὐρανία /Urania)

أوريدا (Oreade)

أوريست (Ὀρέστης /Orestes)

أوڤيد (Ovid)

أوناتاس (Ὀνάτας /Onatas)

آياكس (Αἴας /Ajax)

إيرزيشتون (Ερυσίχθων /Eresichthon)

إيسوب (Αἴσωπος / Aísōpos /Aesopus /Aesop)

ايشيون (Εχίων /Echion)

ايلهارد لوبينوس (Eilhard Lubinus)

بارتولوميوس مارلياني (Bartholomaeus Marliani)

بارهازيوس (Παρράσιος /Parrhasius)

باريس (Πάρις /Paris)

باسكوليني (Alessandro Pasquilini)

باسيتيليس (Πασιτέλης / Pasiteles)

باكوس (Βάκχος/ Bakchos /Bacchus)

باندروس (Πάνδαρος /Pandarus)

بالميريوس (Janus Mellerus Palmerius)

بالناتوكو (Palnatoko)

باوزون (Pauson)

باوم جارتن (Alexander Gottlieb Baumgarten)

بترون (Titus Petronius Arbiter /Petron)

بروتوجينيس (Protogenes)

بروموي (Pierre Brumoy)

بريابوس (Πρίαπος /Priapus)

بريامس (Πρίαμος, Priamos /lat. Priamus /Priamus)

بلوتارخ (Πλούταρχος / Mestrius Plutarchus/ Plutarch)

بلوتو (Πλοῦτος /Pluto)

بلينيـوس الكبيـر (Gaius Plinius Secundus Maior, Plinius der Ältere)

بنتزيليا (Πενθεσίλεια /Penthesilea)

بنيلوب (Πηνελόπεια / Penelope)

بوبليوس بابينيوس شتاتيوس (Publius Papinius Statius)

بودن (Benjamin Gottlieb Lorenz Boden)

بورردينون (Giovanni Antonio da Pordenone)

بوزيدونيوس (Ποσειδώνιος / Posidonius)

بولوكس (Pollux) أو بولي دويكيس (Polydeukes)

بوليجنوتوس (Πολύγνωτος /Polygnotus)

بولي كليتوس (Πολύκλειτος / Polykleitos /Polyklets)

بيتاغورات ليون تينوس/ريجيوم/ فيثاغورث (Pythagoras /Leontinus) Πυθαγόρας

بيتودوروس (Pythodoro/ Pythodorus)

بيرايكوس (Piraeikus)

بيريكليس (Περικλής /Perikles)

بيساندر (Pisander)

بيسو (Lucius Calpurnius Piso Frugi)

بيللوري (Giovanni Pietro Bellori)

بيللونا (Bellona)

بيلوبس (Πέλοψ /Pelops)

توماس فرانكلين (Thomas Franklin , Francklin)

تومـــاس نـــاؤجيورجوس (Thomas Naogeorgus, Kirchmeyer, Kirchmair, Neubauer)

توماس يوهانسون (Thomas Johnson)

تيبول (Albius Tibullus / Tibull)

تيتوس (Titus)

تيتوس ليڤيوس (Titus Livius)

تيرزيتيس (Θερσίτης / Thersites)

تيمارشيديس (Timarchides)

تيمانتيس (Timanthes)

تيموكليس (Τιμοκλῆς /Timokles)

تيموماخوس (Timomachus)

تيوكريت (Θεόκριτος / Theokrit)

جارريك (David Garrick)

چان بويڤين دي ڤيللينيڤ (Jean Boivin de Villeneuve)

چان تيراسون (Jean Terrasson)

چان دي لافونتين (Jean de La Fontaine)

چان ڤان هيزيوم (Jan van Huysum)

چان فرانسواز مارمونتل (Jean-François Marmontel)

جايوس أسينيوس بولليو (Gaius Asinius Pollio)

جايوس جاليريوس ڤاليريوس ماكسيميانوس (Gaius Galerius Valerius Maximianus)

جروتر (Janus Gruter, Jan de Gruytere; Gruter)

جرونوڤيوس (Johann Friedrich Gronovius)

جسنر (Johann Matthias Gesner)

چوبيتر (Jupiter)

چوڤينال (Decimus Iunius Iuvenalis /Juvenal)

چون دريدن (John Dryden)

چون ميلتون (John Milton)

جيدوين (Nicolas Gédoyn)

چيمس تومسون (James Thomson)

خابرياس (Χαβρίας/Chabrias)

داريس فريجيوس (Δάρης / Dares Phrygius)

داسير (Anne Dacier)

دوناتوس (Tiberius Claudius Donatus)

ديانا (Diana)

دي بيليس (Roger De Piles)

ديدو (Elissa /Elyssa Dido)

ديدوروس الصقلي (Διόδωρος Σικελιώτης /Diodorus Siculus)

ديموقريط (Δημόκριτος /Demokrit)

ديوجينيس (Διογένης / Diogenes)

ديوجينيس ليرتيوس (Διογένης Λαέρτιος/Diogenes Laertius)

ديوميدس (Διομήδης / Diomedes)

ديونيسيس (Διονύσιος / Dionysius)

ديونيسيس هاليكارناسيوس (Διονύσιος Dionýsios Dionysius Halicarnasseus)

روفائيللو Raffael. Raffael da Urbino. Raffaello Santi Raffaello Sanzio) (Raffaello,

روفائيللو فابريتي (Raphaelo Fabretti)

ريها (Ῥεία/Rheia / Rhea)

رومولوس أو الإله كيرينوس (Quirinos/Romulus)، وأخوه ريموس (Remus)

زادوليت/ ياكوبوس زادوليتوس (Jacopo Sadoletos Sadolet)

زالبيون (Salpion)

زويكسيس (Ζεῦξις /Zeuxis)

زينوبيوس (Zenobius)

زيوس (Ζεύς /Zeus)

ساربيدون (Σαρπηδών / Sarpedon)

سبنس (Joseph Spence)

سترابون (Στραβών /Strabo)

سترونجيليون (Strongylion)

ستينيلوس (Σθένελος /Sthenelus)

سكيبيو (Publius Cornelius Scipio Africanus)

سكوباس (Σκόπας /Scope, Skopas)

سوفوكليس (Σοφοκλῆς/Sophokles)

سيزرو (Marcus Tullius Cicero)

سويداس (Suidas)

سيدرينيوس أو جيورجوس كيدرينيوس (Cedrenus /Georgios Kedrenos)

سيريس (Ceres)

سيمونيدس (Σιμωνίδης ὁ Κεῖος / Simonides von Keos)

سينون (Σίνων/Sinon)

شاتوبرون (Jean-Baptiste Vivien de Chateaubrun)

شيفليتيوس (Jacobus Chifflet /Chiffletius)

صابفو (Σαπφώ /Sappho)

صاموئيل ريتشاردسون (Samuel Richardson)

ڤاليريوس (Gaius Valerius Flaccus Setinus Balbus)

فاميس (Fames)

فاونوس (Faunus /Faun)

فرانسيس بومونت (Francis Beaumont)، وچون فليتشر (John Fletcher)

فرجيل (Publius Vergilius Maro-Virgil)

فورتونيوس ليسيتوس (Fortunio Licetus)

ڤولكان (Vulkan)

فولوس(Pholos)

فيدياس (Φειδίας /Phidias)

ڤيستا (Vesta)

ڤيكتوريا (Victoria)

فيلوخاريس (Philochares)

فيلوسترات (Flavius Philostrats)

فيلوكتيت (كويوس هولكيريس بوريم كلوديكانتم فيلوكتيتم)

(Philoctetem claudicantem Cujus hulceris puerum) (Philoktet)

فيليب فون شتوش (Philipp von Stosch)

ڤينكل مان (Johann Joachim Winckelmann)

ڤينوس (Venus)

فينيوس (Φινεύς /Phineus)

كاتول (Gaius Valerius Catullus /Catull)

كاساندرا (Κασσάνδρα /Kassandra)

كاسبار فون بارت (Caspar von Barth)

كالخاس (Κάλχας / Calchantem /Kalchas)

كاليتليس (Kalliteles)

كاليماخوس (Καλλίμαχος/Kallimachus)

كـــايلوس (Graf Anne-Claude-Philippe de Tubières-Grimoard comte de Caylus)

كتيسياس من كنيدوس (Κτησίας / Ktesias von Knidos)

كراتيروس (Craterus/ Kraterus)

كڤينتليان (Quintilian/ Marcus Fabius Quintilianus)

كڤينتـــوس كـــالابر (Κόϊντος Σμυρναίος / Quintus von Smyrna /Quintus Calaber)

كلايست (Ewald Christian von Kleist)

كلود بيراولت (Claude Perrault)

كلود جاسبارد باخــت دي ميتــسيرياك (Claude Gaspard Bachet de Mezeriac)

كليمـــــنس ألكـــــسندرينوس (□λεξανδρεύς Κλήμης Clemens Alexandrinus)

كورنيليس دى باوف (Cornelis de Pauw)

كورنيليوس نيبوس (Κορνήλιος Νέπως / Cornelius Nepos)

كونستانتينوس مناسيس ς (Κωνσταντίνος Μαναoσ Konstantinus) Manasses

كيفالوس (Cephalus)، وبروكريس (Prokris)، وأورا (Aura)

لاَميتتري (Julien Offray de La Mettrie)

لودوفيجو آريوست (Ludovico Ariost)

لودفيجو دولشى (Ludovico Dolce)

لوسيوس أنيوس سينيكا (Lucius Annaeus Ceneca)

لوســيان /لوقيــانوس مــن ساموســاطا (Σαμοσατεύς /Lukian von Samosata)

لوكريتس (Titus Lucretius Carus /Lucrez)

ليسيبوس (Λύσιππος /Lysippus)

ليشاس (Lichas)

مارس (Mars)

مارسياس (Μαρσύας / Marsyas)

مازولي (Girolamo Francesco Maria Mazzuoli Parmigianino)

ماكروبيوس (Ambrosius Theodosius Macrobius)

مـــاوروس ســـيرڤيـــوس هونوراتيـــوس (Maurus / Marius Servius Honoratius)

مايا (Maja)

مترودور (Metrodor)

مونت فوكو (Montfaucon)

ميديا (Μήδεια Medeia /Medea)

ميركوريوس (Merkurius)

ميرون (Μύρων / Myron)

ميلييجر (Meleager)

منيرڤا (Minerva)

مينيلاؤس (Μενέλαος /Menelaum /Menelaos)

نونّوس (Νόννος ο Πανοπολίτης /Nonnus von Panopolis)

نيبتون (Neptune)

نيرويس (Νιρεύς / Nireus)

نيستور (Νέστωρ /Nestor)

نيكو لاوس رجالتيوس (Rigaltius (Rigault) Nicolāus)

نيكياس (Νικίας / Nicias)

نيوبوتوليم (Neoptolem)

هاجيدورن (Christian Ludwigs von Hagedorn)

هرميس (Ἑρμῆς/Hermes)

هوراتس (Quintus Horatius Flaccus, Horaz)

هوميروس (ὍηροςHómēros /Homer)

هيبسيبيلي (Ὑψιπύλη /Hypsipyle)

هيبي (Ἥβη / Hebe)

هيركوليس (Hēraklēs :/Ἡρακλῆς /Herkules)

هيـــــــرودوت (Ἡρόδοτος Ἁλικαρνᾱσσεύς Herodotus Halicarnassus)

هيزيود (Ἡσίοδος Hēsíodos /Hesiod)

هيفاستوس (Ἥφαιστος/Hephaestos)

هيكتور (Ἕκτωρ /Hektor)

هيلينا (Ἑλένη /Helena)

واربرتون (William Warburton)

وليام هوجارث (William Hogarth)

لأزاروس (Lazarus)

لأووكون/ لاكيفرون (Laokoon/ Λαοκόων)

يوربيديس (Εὐριπίδης /Euripides)

يوستينوس مارتير (Justinus Martyr)

يوليوس سيزر سكاليجر (Julius Caesar Scaliger)

يونو (Juno)

يوهانيس أوبورينوس (Johannes Oporinus)

يوهان نيكولاوس ماين هارد (Johann Nikolaus Meinhard)

يوهانيس ڤان ميورزيوس (Johannes van Meurs / Meursius)

المؤلف فى سطور :

جوتهولد إفرائيم ليسينج

ولد الأديب والمفكر والشاعر الألماني جوتهولد إفرائيم ليسينج في الثاني والعشرين من شهر يناير من عام ١٧٢٩في مدينة كامنس بألمانيا، وتوفي في الخامس عشر من شهر فبراير من عام ١٧٨١في مقاطعة براون شقايج بألمانيا، وكان لوالده القسيس أبلغ الأثر على شخصية ابنه الذي لقنه الدروس الأولى في العلم وفي الحياة أيضًا. ويعد ليسينج من أهم أعلام عصر التنوير، وله إسهامات كبيرة في مجال النقد وله نظريات عديدة في الأدب والفن والمسرح، ويعد أحد أبرز أعضاء الجماعة التي أسست مسرح وأدب وطني بالمفهوم الشعبي وساهم في وضع أسس علم الجمال.

التحق ليسينج منذ عام ١٧٣٧وحتى عام ألف وسبعمائة ١٧٤١بالمدرسة اللاتينية، ثم بعد ذلك بمدرسة الأمراء في مدينة مايسن، وبدأ دراسة علم اللاهوت في عام ١٧٤٦. وبعدها بعامين بدأ دراسة الطب في مدينة لايبتسيج، وبالإضافة إلى ذلك اهتم اهتمامًا بالغًا بدراسة علم اللغة الألمانية والفلسفة. وفي أثناء إقامته في مدينة لايبتسيج تعرف على الممثلة والكاتبة المشهورة في ذلك الوقت كارولينا نويبر، وأعجب بها وساندها في مشوارها الفني، ليس كممثلة مسرحية فقط، بل بكتاباتها المسرحية. وكتب لها مسرحية كوميدية بعنوان:"العالِم الصغير" وهو ما زال طالبًا لم يكمل عامه التاسع عشر في عام ١٧٤٨، وقدمتها كارولينا نويبر مع فرقتها المسرحية على خشبة المسرح، وحازت نجاحا ساحقا، ونظرًا للنجاح الهائل، لم يقدم لها ليسينج في الأعوام التالية سوى المسرحيات الكوميدية، مثل مسرحية "العذراء العجوز" في عام ١٧٤٩ومسرحية "الفكر الحر"، التي كتبها ليسينج متأثرًا بالمذهب الإنساني. كتب ليسينج في هذه الفترة العديد من الدواوين الشعرية التي تدل بوضوح على عمق النظرة الفلسفية المتأصلة فيه، وتشير إلى الاتجاه العلماني التنويري الذي أصبح رائدًا فيه بالذات في الفترة ما بين عام ١٧٥٥وحتى عام

١٧٧٠. في هذه الفترة كتب ليسينج مجموعة ضخمة من قصص الحيوان التي نشرها في ثلاثة أجزاء التي استقاها من مصادر مختلفة وأعاد صياغتها بما يتناسب مع الظروف السياسية والاجتماعية في ألمانيا في ذلك الوقت.

لم يكن ليسينج من ميسوري الحال، فكان في أغلب فترات حياته يعاني من قلة الموارد المالية، وفي عام ١٧٤٨ قرر الانتقال إلى مدينة ڤيتن برج وتمنى أن يعمل ككاتب حر، ثم انتقل إلى مدينة برلين التي يقطن فيها أحد أقربائه الذي كان يصدر جريدة، فأعطاه الفرصة ليكتب فيها، وسرعان ما أصبح المدير المسئول عن الأبواب الثابتة التي تعالج القضايا التاريخية والأبواب التي تهتم بالقضايا المسرحية والنقدية. وتدرج ليسينج في المناصب بسرعة كبيرة، حتى أصبح مدير تحرير الجريدة، وبالإضافة إلى ذلك كان يعمل مترجمًا عن عدة لغات لجريدة أخرى.

وفي عام ١٧٥٢ انتهى من دراسته الجامعية وحصل على درجة الماجستير وعاد إلى مدينة برلين. ومنذ ذلك الحين وحتى عام ١٧٥٥ أصدر ليسينج أعماله جميعها في ستة أجزاء، ثم تعمق في دراسة العلوم والنظريات الفلسفية والمسرحية. وفي هذه الأثناء حاول صياغة مادة "فاوست " التاريخية، ولكنه سرعان ما عزف عنها لأنه اهتم بنشر سلسلة من الكتب التي تتناول القضايا النقدية في المسرح بعنوان:" المكتبة المسرحية." منذ عام ١٧٦٠ وحتى عام ١٧٦٥ عمل سكرتيرًا لدى أحد الأمراء، فأعانه ذلك بعض الشيء على الحياة الآمنة الخالية من الهموم المالية، وساعده ذلك على المضي قدمًا نحو التعمق في دراسة اللغة الألمانية القديمة. ثم انتقل بعد ذلك إلى مدينة هامبورج ليؤسس فيها مسرحًا وطنيًا شعبيًا، وافتتح المسرح لأول مرة في الثاني والعشرين من شهر أبريل من عام ١٧٦٧، ولكن سرعان ما فشل هذا الصرح وضاعت معه أحلام ليسينج بسبب أحواله المادية السيئة. كما حاول إنشاء مطبعة ومكتبة لبيع الكتب لكي تدر عليه الأموال التي يستطيع بها أن يحقق أحلامه في تأسيس مسرح ولكنه لم ينجح في ذلك. في نهاية عام ١٧٧٠ تمكن من الحصول على وظيفة أمين مكتبة في دار الكتب المعروفة باسم "ڤولفن بوتل"، ولكن راتبه منها لم يزد على ستمائة "تالر" في العام.

في عام ١٧٦٧تزوج، ولكنه لم ينعم بالزواج طويلاً، لأن زوجتـه توفيـت وهى تضع مولودهما الأول الذي توفي بعد مولده بساعات قليلة، فعاش ليسينج حياة بائسة قضاها في الوحدة والعزلة والمرارة، ومع ذلك فقد برع كأديب متميز وشاعر يمتلك أدواته الشعرية ومفكر وفيلسوف وضع بصمته على العصر كله الذي عاش فيه. والجدير بالذكر أنه وضع أسس البحث والتنقيب الصحيحة عن الأدب الشعبي التراثي، ولفت أنظار العديد من الشعراء والأدباء لتخليد هذا النوع الأدبي وتأكيـد أهميته. كما أنه بث الوعي في روح العامة من الطبقات الشعبية من خلال إظهـار هذا الأدب الذي كان يتصدى للإقطاعية ويتمرد عليها، وكان له الفضل في إبـراز القضية الأدبية "صورة العالم" وأثار النقاش حولها من وجهة نظر الدين في العصر الوسيط. كما كانت له بصمته في عصر التنوير وظهرت براعته خاصة فـي نقـد طبقة الأمراء وكذلك في طرح القضايا السياسية المعقدة، حيث إنه استخدم في ذلك طريقًا غير مباشرة، فألبس أشعاره ثيابًا مختلفة، غير تلك التي كان يعرفها الأمراء أو التي كان من الممكن أن يكتشفوها بسهولة، فكتب مجموعة ضخمة من الدواوين على لسان الحيوانات والطير، وهاجم طبقة الأمراء بضراوة وانتقد العادات السيئة والأفكار الفاسدة السائدة، واستخدمها كسلاح محاربة الإقطاع ومن أجل التحرر من أغلاله، وصب ليسينج أفكاره في قالب كوميدي مرح، الذي كان يتحول في أحيـان كثيرة إلى فك مفترس يحاول به القضاء على عيوب المجتمـع، كمـا أنـه اهـتم بالطبقات الشعبية وخلدها في مسرحياته مبرزًا قوتها، التـي تـستطيع أن تجابـه الأمراء، لأنها تكوّن الأغلبية العظمى ويصعب عليه أن تظل بدون صوت أو كيان، لذلك أكد مرارًا أن قوة المجتمع تكمن في هذه الطبقة الشعبية ولـيس فـي طبقـة الأمراء والأرستقراطيين. لذا كان ليسينج يعتقد أنه لابد من وجود طبقـة شـعبية واعية، لها صوت مؤثر وكيان فعال، وواثقة من نفسها، تشعر بقوميتها وبالانتماء إلى وطنها. لذلك يعترف الجميع بفضله بأنه مؤسس المسرح الشعبي في ألمانيـا. فمسرحية:"الآنسة سارا سامبسون" (١٧٥٥) تعتبر أول مسرحية مأساوية شعبية في ألمانيا، وأيضًا مسرحية:" مينا فون بارنهيلم"، التي مُنعت من العرض، لأن ليسينج

كان يوجه النقد اللاذع للملك فريدريش الثاني، الذي كان يتمادى في ظلم رعاياه. أما مسرحية: "إيميليا جالوتي" (١٧٧٠) فكانت بمثابة الصرخة القوية في وجه الظلم العاتي الذي كان يقع على الطبقة الفقيرة من أبناء الشعب الألماني، التي لا تجد من يحميها أو يدافع عنها، ويتناول ليسينج في هذه المسرحية قضية الفضيلة والشرف اللذين يتوجان رأس الفتاة الفقيرة الجميلة إيميليا التي يطمع فيها أحد الأمراء وينتهك عرضها، فلا تجد مخرجًا سوى أن تطلب من أبيها أن يقتلها بيديه ليغسل العار الذي لحق بالعائلة الفقيرة من جراء ذلك، ويقتل الأب طفلته البريئة، وتنتهي المسرحية نهاية مأساوية. ويعلق الأديب جوته على هذه المسرحية بقوله:

"إن هذه المسرحية تعد بمثابة صرخة قوية ضد طبقة الأمراء وما أحدثوه من تجاوزات في حق تلك الطبقة الشعبية الفقيرة."

لقد تأثر العديد من الأدباء بهذه المسرحية في كل من ألمانيا وإيطاليا، فكتب الأديب الألماني فريدريش شيللر مسرحية تحمل الفكرة نفسها بعنوان: "خديعة وحب" وكذلك استقى جوته الفكرة نفسها وكتب مسرحية بعنوان:"إجمونت".

كما كانت له أيضًا بصمته على أداء الممثلين الذين كان يطالبهم بالصدق في الأداء من أجل أن تكون لهم رسالة واضحة ومؤثرة لبث الوعي في الطبقات الشعبية، وأرسي قواعد علوم المسرح التي لم يستفد منها جوته وشيللر فحسب، بل كل دارسي العلوم المسرحية في كل من ألمانيا وأوروبا. وفي قمة ثرائه الأدبي والفكري والفلسفي كتب ليسينج قمة أعماله ودرة الأدب الألماني وهي مسرحية شعرية في خمسة فصول بعنوان :"ناتان الحكيم وقصة الخواتم الثلاثة" في عام (١٧٧٩)، وعُرضت في عام (١٧٨٣)؛ أي بعد وفاته بعامين، التي وضعها في قالب متأثرًا بمذهبين هما المذهب الإنساني والمذهب التنويري. كما أنه اهتم بشكل خاص بالأدب الأنتيكة وكان ينهل منه وأعجب بالأخص بأرسطو وهوميروس، وكتب العديد من الدراسات النقدية التي يطرح فيها علاقة الشعر بفن النحت والرسم وجمعت في هذا الكتاب الذي قمتُ بترجمته.

المترجمة فى سطور :

فوزية علي السيد حسن

أستاذ الأدب الألماني والنقد المسرحي والترجمة، حصلت على دكتوراه الأدب الألماني والفلسفة/ جامعة ماربورج/ ألمانيا الغربية عام ١٩٩١ .

عضو في الاتحادات المحلية والدولية

منذ ١٩٨٣عضو في جماعة هوجو فون هوفمان ستال الأدبية .

منذ ١٩٩٦ عضو عامل في اتحاد الكُتاب المصري .

منذ ١٩٩٩ عضو في الرابطة الألمانية .

منذ ٢٠٠٤ عضو في مجلس إدارة الرابطة الألمانية .

منذ ٢٠٠٤ عضو في الاتحاد العالمي للجرمانيات .

منذ ٢٠٠٤ عضو لجنة النشر باتحاد الكتاب .

تمثل مصر في العديد من المؤتمرات العلمية الدولية

١٩٩٦ مصر وألمانيا في القرن التاسع عشر والعشرين في ضوء الملفات الوثائقية بالقاهرة .

١٩٩٧ المؤتمر الصيفي لهيئة تدريس اللغة الألمانية بعنوان:" بين النظرية والتطبيق" بالإسكندرية .

١٩٩٩ مؤتمر رابطة منح الهيئة الألمانية للتبادل العلمي .

٢٠٠٢ مؤتمر الجرمانيات لعلماء اللغة الألمانية من ألمانيا والدول العربية بون – ألمانيا .

٢٠٠٣ مؤتمر ملتقى الجرمانيات لدول شمال إفريقيا الجزائر .

٢٠٠٤ مؤتمر الجرمانيات العالمي في مدينة كيريلا – الهند .

٢٠٠٤ المؤتمر العالمي للجرمانيات وتدريس اللغة الألمانية: الحاضر والرؤى المستقبلية بالجزائر .

٢٠٠٥ ورشة عمل للمترجمين في مهرجان مول هايم المسرحي بألمانيا واُختيرت من بين أفضل ١٥ مترجمًا على مستوى العالم .

٢٠٠٧ ورشة عمل للمترجمين في مهرجان مول هايم المسرحي بألمانيا واُختيرت من بين أفضل ١٢ مترجمًا على مستوى العالم .

٢٠٠٨ دعوة من هيئة زمالة المترجمين لاستضافتها لمدة ثلاثة شهور بمدينة شترالين بألمانيا .

ترجمت للعديد من أعلام الأدب والمسرح الألماني المعاصر

ثلاث مسرحيات للأديب الألماني الشرقي"فولكر براون": المجتمع الانتقالي"،" ترانزيت أوروبا"، "إفيجينيا في رحاب الحرية" .

١٩٩٥ للأديب الألماني الغربي "بونو شتراوس" "اللحن الختامي" .

١٩٩٥ ثلاث مسرحيات أوروبية معاصرة: "مصلح العالم" للأديب النمساوي "توماس برنهارد"، "تسر السماء" للأديب السويسري "لوقاس سوتر"، "رسالة من فرناندو كراب" للأديب الألماني "تانكرد دورست" .

١٩٩٦ مراجعة كتاب بعنوان: مقنعون ومسرحيات أخرى من ترجمة الأستاذ الدكتور محمد شيحة .

١٩٩٧ كتاب عن دور المرأة في المسرح الألماني منذ القرن العاشر وحتى الآن في دراسة بعنوان: "كاتبات المسرح في ألمانيا ومسرح الآخر" للكاتبة "هيلجا كرافت" .

١٩٩٨ من نصوص المسرح الألماني للأديب الألماني "زيجفريد لينتس": " غماءة عين" .

١٩٩٩ من المسرح الألماني للأديب ورئيس نادي القلم"جيرت هايدن رايش": " طيار الاستكشاف" .

٢٠٠٢ من نصوص المسرح الألماني الحديث – مسرحيتان للأديب الألماني جونتر جراس الحائز على جائزة نوبل في الأدب لعام ١٩٩٩: "قصاصات"، "أسنان" .

٢٠٠٣ اختطاف من السرايا للمؤلف الموسيقي النمساوي موتسارت

٢٠٠٥ للأديب والفيلسوف الألماني "جوتهولد إفرئيم ليسينج" " ناتان الحكيم وقصة الخواتم الثلاثة" .

٢٠٠٥ ترجمة الوثيقة الصحفية الصادرة من معرض الكتاب الدولي بفرانكفورت بمناسبة استضافة العالم العربي كضيف شرف .

٢٠٠٥ مسرحية:"بشر من الدرجة الثالثة" للكاتبة المسرحية الألمانية ديا لور.

٢٠٠٥ مسرحية: "الخبز اليومي" للكاتبة المسرحية الألمانية جيزينا دانك فارت.

٢٠٠٥ مراجعة كتاب: الملامح الرئيسية لتاريخ الأدب المصري القديم تأليف هلموت برونر وترجمة فايز على/ سلسلة الألف كتاب .

٢٠٠٦ مسرحية روبرتو تسوكو للكاتب المسرحي برنهارد ماري كولتيه.

٢٠٠٧ مسرحية: قلبي الغض الأحمق للكاتبة المسرحية آنيا هيللينج .

نقوم بترجمة العديد من القصص القصيرة الألمانية والقصائد الألمانية إلـــى اللغة العربية .

الإنتاج الأدبي

رواية بالألمانية بعنوان: الحمامة – مذكرات مجندة في الحرب (تحت الطبع) .

رواية بعنوان: قال: الجزء الأول، قالت :الجزء الثاني(تحت الطبع) .

مجموعة قصصية: أنت الأسرع، العزاء، علاج لكل الآلام، رضاعة .

العديد من :القصائد الشعرية باللغتين العربية والألمانية .

الإشــراف اللــغـــوى : حسام عبد العزيز
الإشـــــراف الــفنــى : حســــن كـــامل